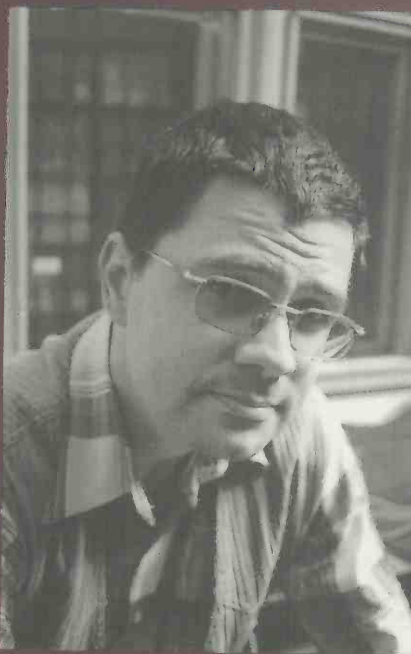


Paul Cernat

AVANGARDA ROMÂNEASCĂ ȘI COMPLEXUL PERIFERIEI





Avangarda românească și complexul periferiei este primul val al unui proiect mai amplu, vizînd o nouă cartografiere – „la firul ierbii” – a întregului fenomen, mergînd pînă în anii '40 ai secolului trecut. Studiul doct și documentat își propune un alt tip – complementar – de abordare: preponderent istorică, deschisă către faptul larg cultural, politic și social, către istoria ideilor și a mentalităților. O abordare globală, interesată de relațiile avangardei autohtone atît cu critica epocii sau cu grupări de alte orientări ideologice, cît și cu alte avangarde artistice europene. O carte în sine este capitolul dedicat cazului Urmuz – mit fondator și obiect de cult al avangardei românești. Paul Cernat reușește o exegeză exhaustivă a receptării critice a celei mai spectaculoase și controversate mișcări literare a secolului XX.

PAUL CERNAT s-a născut pe 5 august 1972 la București. Lector universitar, doctor *Summa Cum Laudae* în Filologie (2007), la Catedra de Literatură Română a Facultății de Litere, Universitatea din București. A publicat, împreună cu Ion Manolescu, Angelo Mitchievici și Ioan Stanomir, volumele *În căutarea comunismului pierdut* (2001), *O lume dispărută. Patru istorii personale urmate de un dialog cu H.-R. Patapievici* (2004), *Explorări în comunismul românesc I-II* (2004, 2005). Coautor, împreună cu Andrei Ungureanu, al romanului *Războiul fluturilor* (2005). Debut editorial individual cu volumul monografic *Contemporanul. Istoria unei reviste de avangardă* (2007). Cronicar literar, a publicat un mare număr de articole și eseuri în presa literară.

www.cartearomaneasca.ro

Editura CARTEA ROMÂNEASCĂ

București, Calea Victoriei nr. 115, sect. 1

© 2007 by Editura Polirom

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

CERNAT, PAUL

Avangarda românească și complexul periferiei: primul val / Paul Cernat. - București: Cartea Românească, 2007

ISBN: 978-973-23-1911-6

821.135.1.09

Printed in ROMANIA

Paul Cernat

**AVANGARDA
ROMÂNEASCĂ ȘI
COMPLEXUL PERIFERIEI**

Primul val

ARGUMENT

Cînd, acum opt ani, m-am înhamat la elaborarea unei lucrări de doctorat despre începuturile avangardei românești, aveam o idee foarte aproximativă despre ce mă așteaptă. Curînd, afindindu-mă în colecțiile de periodice și explorînd pe îndelete bibliografia nu tocmai săracă a fenomenului, extinzîndu-mi cercetarea și asupra bibliografiei externe a avangardismului, am avut senzația că mă aflu pe un teren aproape epuizat și, în același timp, că sînt foarte multe lucruri de spus *altfel*. Dar cum mai e cu putință să scrii dintr-o altă perspectivă despre avangarda românească după studiile unor Ion Pop, Marin Mincu, Matei Călinescu, Ov.S. Crohmălniceanu, Ovidiu Morar și alții alții, după tot ce s-a scris despre textele și revistele protagoniștilor? Cum să eviți previzibilitatea, noul sau mai vechiul conformism academic, rămînînd fidel obiectului? Cum să deschizi domeniul către temele semnificative și sensibile ale istoriei noastre culturale, cum să te orientezi în pălăjeniișul de relații externe al avangardiștilor autohtoni? Răspunsul nu putea fi decît unul: mergînd direct la textele din periodice, recuperîndu-le pe cele uitate, oculte, insuficient sau deloc discutate, schimbînd de fiecare dată cînd e posibil cadrul de interpretare față de cel devenit inertial sau neproductiv, completînd „spațiile albe” trecute prea ușor cu vederea și - mai ales! - evadînd din tradiționalul literaturocentrism. Am fost, de la bun început, conștient că aproape tot ceea ce era de spus în materie de critică estetică a avangardei autohtone și a autorilor avangardiști s-a spus. Și s-a spus bine. Nu mi-am propus, în consecință, să fac „revizui” acolo unde nu e cazul, nici să scriu o lucrare de poetică sau de hermeneutică. Drept urmare, în contact cu „evidența” multor texte de epocă ale lui Ion Vinea, B. Fundolanu, Jacques G. Costin, Marcel Iancu, Romulus Dianu etc. (dar mai ales urmărînd pas cu pas colecția revistei *Contemporanul*), stimulat de cunoscuta lucrare a lui Mircea Martin despre G. Călinescu și „complexele” literaturii române, studiul s-a orientat din mers, în mod natural, pe coordonatele relației dintre primul val avangardist și complexul periferiei - un „complex” tradițional în cultura română modernă. Aproape de la sine, ideile au prins să se organizeze în jurul acestei „teme”, în pofida aparentei dispersii fragmentariste. M-am străduit, totuși, să nu procustianizez, să nu trădez empiria, concretul uman al epocii în favoarea structurilor ideologice simplificatoare. Am scris, așadar, o lucrare „la firul ierbii” despre istoria primei faze a avangardei noastre (aprox. 1908-1930), o lucrare centrată în jurul *Contemporanului*, dar deschisă, deopotrivă, către „preistoria” ei (tranziția de la estetismul *fin-de-siècle* la *Chemarea* predadaistă de la 1915) și către receptarea critică ulterioară anului 1932. Am întors pe toate fețele avatarurile amintitului complex provincial la avangardiștii români, din unghiul nevoii lor de legitimare internă și externă. Am acordat o atenție sporită textelor programatice din toate domeniile, artelor plastice, arhitecturii, problemelor de estetică cinematografică și teatrală, chestiunilor ideologice. Mi-am centrat demersul nu atît pe autori, cît pe reviste, pe evoluția lor, pe relațiile dintre ele și cu alte grupări, pe „critica criticii”. Deși eroul principal rămîne Ion Vinea (iar adevăratul lider al *Contemporanului* este, orice s-ar spune, Marcel Iancu), am căutat să recuperez și cîțiva actori secundari, pe nedrept ignorați de comentatorii fenomenului: de la controversatul colecționar, animator și mecena Alexandru Bogdan-Pitești la Jacques G. Costin și Lucian Boz. M-am străduit să pun în lumină continuitățile aparent paradoxale dintre ideologiile artistice și culturale opuse, dintre avangardism și curentele conservatoare, „tradiționaliste” sau „spiritualiste”. Am „făcut cu ochiul” în direcția sociologiei literaturii, a comparatisticii și a teoriilor receptării. Am oferit, în premieră absolută, o bază de date cvasicompletă cu privire

la ecurile avangardelor central și est-europene în paginile revistelor românești „surori” din anii '20. Am încercat să propun, apoi, un examen cvasiexhaustiv al receptării lui Urmuz din 1923 până în 1989, pretext pentru o secțiune transversală în istoria criticii românești moderne. (Trebuie să recunosc, de altfel, că țin cel mai mult la acest amplu capitol: un fel de „carte în carte”, care strânge firele risipite pe parcurs într-o imagine a procesului asimilării radicalismului artistic de către instituția critică autohtonă.) M-am străduit să nu omit, în acest sens, nici un aspect semnificativ: de la cel mitologizant la cel critico-estetic și politico-ideologic. Surprizele, după cum se va vedea, nu lipsesc... În sfârșit, am încercat ca, discutând avangardismul pe calapodul relației culturale dintre Centre și Periferii să deconstruiesc (discret) cite ceva dintre mitologiile „sincronismului” și, respectiv, ale „specificității” ce au stat la baza principalelor discursuri de legitimare din cultura română. Deși perspectiva literară, estetică a criticului este împinsă de obicei în fundal (cu excepția citorva capitole), ea însoțește permanent, oblic, din umbră lucrarea, ca o partitură a secundarului.

Cîteva chestiuni de ordin procedural: abundența și amploarea citatelor nu e o întâmplare, ci o strategie deliberată. Adeseori, „materia” s-a distribuit pe calapodul ideilor după regulile unui montaj *vérité*, de tip *puzzle* în *puzzle*, iar textele au fost lăsate să vorbească de la sine. În aceste situații, criticul și istoricul literar s-a transformat în regizor și operator. De dragul autenticității, am preferat să păstrez în textele citate nu numai grafia „veche”, ci și greșelile de culegere din textele originale. În ce privește notele... am preferat să le „camuflez” aducându-le din subsol în pagină, cu indicarea între paranteze a surselor. Dacă am făcut sau nu bine, cititorii să mă judece.

Capitolele despre revista *Contemporanul* nu reproduc întocmai excursul istorico-monografic apărut de curînd la Editura Institutului Cultural Român. Arhitectura compozițională e alta. În plus, textele de față conțin informații suplimentare și lasă deoparte o serie de capitole care și-au aflat deja locul în cealaltă carte.

Și un avertisment pentru cititorii grăbiți: cartea demarează greu. Ea ar trebui citită, la modul ideal, dinspre capitolul sintetic de la urmă către început, apoi viceversa... E, bineînțeles, o lucrare „de specialitate”, stufoasă, plină de informație, dar este și una adresată tuturor celor interesați de istoria avangardei noastre, de aceea m-am străduit - pe cît mi-a stat în puteri - să scurtcircuitez abordarea și să las la o parte didascalile, protocolul ritualic al prezentării diferitelor contribuții în domeniu și prețiozitatea tehnică a *slang*-ului academic, urmîndu-mi propriile căutări fără să alunec în lejeritatea publicistică sau în narcisismul „artist”, eseizant, capabil să-și inventeze obiectul cu orice pret, după propriile marote.

Va urma - cînd va fi scris... - și un al doilea volum, unul despre avangarda românească a anilor '30 la confluența ei cu „tînăra generație”. Căci dacă primul val avangardist autohton a fost prioritar estetic, secularizat în raport cu politicul și acompaniat, ca o melodie de fundal, de amintitul „complex al periferiei”, acutizat după Marea Unire din 1918, al doilea val (avînd în centru revista *unu* și „posteritatea” ei suprarealistă) a fost mult mai politizat, lipsit de sechelele esteticii *dandy* proprii generației formate în La Belle Époque.

Pînă atunci însă, îmi voi lua o vacanță editorială... fără legătură cu avangarda. Am pe rol alte proiecte, despre care nu vreau să dezvălu nimic deocamdată...

La final, mulțumirile mele se îndreaptă, în primul rînd, către domnul profesor Paul Cornea, coordonatorul tezei, pentru sprijinul cordial oferit cu generozitate de-a lungul acestor ani presărați cu destule momente de impas, domnilor profesori referenți Adriana Babeți, Mircea Martin și Ion Pop, pentru lectura atentă și prețioasele sugestii oferite, domnului profesor Mircea Anghelescu, pentru sprijinul bibliografic, domnilor profesori Nicolae Manolescu și Eugen Negrici, domnului Silviu Lupescu, directorul Editurii Polirom, pentru încrederea acordată; doamnei Mădălina Ghiu, pentru priceperea cu care a plivit această carte stufoasă, și, nu în ultimul rînd, soției mele Bianca.

Capitolul I

DE LA ESTETISM LA PREAVANGARDISM

Astfel mă întorceam, în nenumărate seri de vară, la sfârșitul veacului trecut, spre casa părintească de la marginea orașului. Reveneam, în tovărășia familiei, pe străzi cu zgomotele potolite și trotuarele pustii (...) Așteptam... așteptam... și nu știam ce. Așteptam probabil ca vremea să ne apese mai puțin și totuși să ne zdruncine mai mult. Ne omora monotonia aceluși sfârșit de veac de liniște stăruitoare și de „neutralitate definitivă”. Vacanțele mari erau nesfârșite. (...) În lumea largă nu se petrecea nimic nou și zguduitor, care să ajungă pînă la urechile noastre. (...) În vremea aceea lumea întreagă părea plictisită. „Boala veacului”, a veacului în agonie, bintuia crîncen. Oamenii căscau pe străzi și mergeau parcă tîrîndu-se. La „grădină”, se plimbau aiuriți, printre copaci de cărbune, și ascultau marșurile funebre ale fanfarei din chioșcuri (I.M. Rașcu, *Sfârșit de veac*).

Probabil prima atestare documentară a termenului de „avangardă” în critica românească este de găsit într-un schimb de scrisori din primăvara anului 1894 între Titu Maiorescu și Mihail Dragomirescu (citată de Geo Șerban în „*Préludes à l'avant-garde chez les Roumains*”, *Euresis. (Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1-2, 1994, București, p. 22). Din România, liderul junimist îi atrăgea atenția discipolului său aflat la studii la Berlin să nu se lase contaminat de wagnerism, considerat o „erezie” în raport cu linia clasică. Pentru Maiorescu, Wagner era, în raport cu Beethoven, ceea ce „modernii” Byron și Ibsen erau în raport cu „eternii” Shakespeare și Goethe: niște „epigoni pigmei”. În răspunsul său diplomatic, Dragomirescu refuză însă „condamnarea unei opere de artă pe baza unei argumentații exclusiv abstracte”, subliniind meritele deloc neglijabile ale pionierilor, descoperitori de drumuri noi în artă, pe care îi situează sub denumirea generică de *avangarde*. Diferența dintre mediul de formare academică al lui Maiorescu și cel al lui Mihail Dragomirescu dă măsura unei schimbări de paradigmă: între atmosfera culturală dominată de pozitivism și atmosfera postromantică marcată de spiritul nietzscheano-wagnerian al Decadenței, distanța este marcată. Postjunimistul dogmatic va deveni, în deceniile care vor urma, o *bête noire* pentru

moderniștii autohtoni; în mod ironic însă, tot el se va număra printre cei dintâi susținători ai lui Ion Minulescu și – după încă două decenii – va conduce prima teză de doctorat din România despre fenomenul poetic avangardist: *Anarhismul poetic* de Const. I. Emilian (1932)... Termenul de „avangardă” literară este atestat și într-o scrisoare a lui Gala Galaction către G. Ibrăileanu, din 19 septembrie 1912: „Voi face un mic volum de avangardă pe care îl editează Cocea” (cf. Adrian Marino, în *Dicționar de idei literare*, 1973, p. 179, după volumul *Scrisori către Ibrăileanu*, vol. I, 1966, p. 11). Versatilul gazetar socialist s-a numărat, într-adevăr, printre primii susținători ai „artei noi” în România; în cronicile sale plastice din *Noua revistă română* se arată a fi, încă de prin 1909, un adversar al „formulelor artistice perimate”, al „clișeelelor deprinse de pe băncile școlilor” și un adept al artei care trece „dincolo de legile naturii”, în vreme ce tânărul Gala Galaction, teolog de stînga și, mai târziu, prozator cu tentă moralizantă, era la acea dată un emul al extravaganțelor decadentiste; împreună cu „ereticul”, „anteclericalul” Tudor Arghezi (acesta din urmă – fost călugăr la Mănăstirea Cernica, eliminat din monahism pentru legătura cu profesoara de etnie evreiască Constanța Zissu – debutatase ca poet la periodicul *Liga ortodoxă* al lui Alexandru Macedonski).

Primele traduceri din Baudelaire apar în 1870 – în revista junimiștilor (*Convorbiri literare*, I-IV, 1 martie 1870, p. 51: „Bohémiens en voyage” și „Don Juan en Enfer”, tălmăcite de Vasile Pogor). Nu este doar un simplu paradox: revistele tradiționaliste din jurul lui 1900, inclusiv *Sămănătorul*, publică la rîndul lor autori estetizanți și traduceri din modernii francezi. Înaintea Primului Război Mondial, o tribună de manifestare a artei noi este *Noua revistă română* a profesorului conservator-democrat Constantin Rădulescu-Motru. Ion Minulescu a fost susținut la debut de academistul Mihail Dragomirescu și, cum spuneam ceva mai sus, tot Dragomirescu va fi cel care va coordona prima teză de doctorat din România dedicată avangardismului poetic. Paradoxalul, donquijotescul Alexandru Macedonski a fost – împotriva naturii sale solare – un susținător al simbolismului decadent francofon, pozele sale „macabre” expunîndu-l adesea ridicolului. Simbolismul și decadentismul autohtone sînt defazate cu 15 pînă la 20 de ani față de apariția în *Le Figaro* a manifestelor lui Jean Moréas și, respectiv, Anatole Baju. Primul nostru manifest simbolist, „Aprindeți torțele!”, al lui Ion Minulescu, din *Revista celor l'alți* (1908), premerge cu un an primul manifest futurist al lui Marinetti și prefigurează declinul curentului la noi. Ecurile epidermice ale manifestului marinettist (apărut în două ziare din România, simultan cu lansarea sa în *Le Figaro*), dau

măsura distanței între emergența idellor/modelelor de la „centru” și asimilarea lor la „periferie”: primele texte literare futuriste din România apar abia în anii '20... Deși geneza „paginilor bizare” urmuziene este situată de regulă în perioada 1907-1908, „premergătorul”, ale cărui texte circulau, se pare, informal în câteva cercuri de boemă artistică și teatrală din perioada neutralității, a rămas un anonim pînă în 1922, cînd Tudor Arghezi îi publică trei proze în paginile *Cugetului românesc*. „Preavangardismul” nostru de dinaintea Primului Război Mondial se reduce la firave pusee de frondă post-simbolistă, vag antiacademistă, și la cîteva timide manifestări de simpatie declarativă față de cubism și futurism (simple consemnări publicistice, vag popularizatoare). Nimic comparabil – ca forță, virulență și articulare – cu *formismul* polonez sau cu *activismul* maghiar din aceeași perioadă (spre exemplu). Și totuși: anumite cercuri și grupuscule literare și artistice, racordate superficial la pulsul sensibilității novatoare occidentale și reactive față de inerțiile și conformismele locale, întrețin un microclimat cultural efervescent, „înghețat” de război înainte de a fi atins masa critică. Defazajul artelor plastice față de experiențele occidentale (zutiste, fauviste, expresioniste, primitiviste, raioniste sau cubiste) este cel puțin la fel de mare ca în literatură. Actul oficial de naștere a primei avangarde autohtone se înregistrează abia în 1924, la 15 ani după explozia futurismului italian, la opt ani după Dada și la șase ani de la debutul constructivismului german, olandez și rus, odată cu „Manifestul activist către tinerime” al revistei *Contimporanul* (dublat de efortul revistei-satelit *Punct*), în momentul în care, la Paris, André Breton și comilitonii săi lansau „Primul manifest al Suprarealismului”. Manifestul va fi prompt semnalat și comentat de către Vinea & Co, fără a crea emulație; *Contimporanul* va dedica un număr special mișcării, conținînd interviuri realizate de Marcel Iancu, în Franța, cu vechii săi prieteni, dar adeziunea e mai mult principială, pe linia deschiderii revistei față de toate „curente noi”. Preocupată de a integra manifestările spiritului avangardist, *Integral* va prefera dinamismul „viril” al futurismului spiritului „romantic-feminin” al suprarealismului, considerat... vetust; dat afară pe ușă, acesta intră însă pe fereastră, marinettiștii Mihail Cosma (viitorul Claude Sernet) și Stephan Roll deplasîndu-se, alături de Voronca, spre imagismul suprarealist în momentul în care vor simți nevoia delimitării față de fascismul ideologic al futuriștilor italieni. Constructivismul programatic al *Contimporanului* – afin cu stilul Art Déco al anilor '20 – este moderat, eclectic și sintetic, afirmativ și popularizator, vizînd, la modul „pedagogic”, emanciparea unei culturi resimțite drept minoră și provincială. Ecourile

dadaisto-futuriste din numărul unic al revistei 75 HP, cu experimentalismul său „pictopoetic” insurgent, au un caracter *après coup*, căci, la acea dată, dadaismul era deja mort și îngropat, iar futurismul se afla (în Italia) în plin proces de oficializare. Abia *Integral* tinde să realizeze o „integrare” specifică a tendințelor avangardiste deja existente, încercînd să transforme eclecticismul în sinteză superioară. „Suprarealismul” revistei *unu e*, la rîndul său, un imagism ludic, exterior și eclectic; abia către finele anilor '30 și în anii '40 (cînd suprarealismul francez și european era epuizat), suprarealismul „periferic” românesc ajunge la maturitate, iar membrii grupului (Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, Trost) sînt omologați la Centru de către însuși André Breton. Prin urmare, distanța temporală dintre primele contacte cu mișcările artistice novatoare din Occident și asimilarea lor efectivă este de 10 pînă la 20 de ani. Modelele „pure” de la Centru (simbolism, decadentism, avangarde, suprarealism) sînt asimilate la Periferie în forme „slabe”, diluate, hibride, eclectice. Cazurile izolate de sincronizare perfectă (Brăncuși, Tzara, mai tîrziu Eugène Ionesco, Isidore Isou) se explică prin faptul că acțiunea lor novatoare s-a manifestat chiar la „Centru” (la Paris sau aiurea), nu în „provincia” românească.

Reluînd o formulă a lui Octavio Paz, Victor Ivanovici apreciază în eseu *Suprarealism și „suprarealisme”*. Grecia, România, țările hispanice, Editura Hestia, Timișoara, 1996, că „literatura română (ca și limba română, ca vehicul de cultură) se formează aproape în întregime în zona «tradiției moderne» sau a «tradiției rupturii»”. Prima „ruptură” literară și culturală majoră are loc între ideologia posteminescianismului ruralist, paseist etnicist și xenofob, deviată către reacționarismul populist, și cercul estetizant, cosmopolit, francofil al lui Alexandru Macedonski. Stigmatizat de opinia critică în urma nefastei epigrame antieminesciene („Un X pretins poet...”) pe fondul emergenței mitului postum al „poetului național”, mentorul *Literatorului* va rămîne practic singurul animator al „noului curent”, pînă la începutul secolului al XX-lea.

Eclectic, impur și mimetic la rîndu-i, primul romantism românesc de la mijlocul secolului al XIX-lea fusese revoluționar, cosmopolit, progresist și francofil; prin Eminescu și prin filtrul junimist devine metafizic, conservator și germanofil, impunînd o ontologie lirică, un limbaj omogen și prefigurînd – deja – spiritul Decadenței. „Liniile de forță ale vocației poetice eminesciene” – observă același V. Ivanovici – vor determina „în dublu sens evoluția ulterioară a literelor românești. Cu alte cuvinte, au constituit, pe de o parte, o tradiție «tare» și, pe de altă parte, punctul de pornire la fel de «tare» al tuturor tendințelor novatoare (precum și un imbold la emulație între ele)”. Pe de altă

parte, „Macedonski anticipează mai mult decît prin ideologia lui literară, prin sensibilitatea lui stăpînită de *demonul polemicii* sau, mai simplu spus, prin spiritul lui de contradicție, orientările poetice moderne, a căror substanță o alcătuiește un esențial nonconformism, o voință radicală de revizuire a normelor radicale ale poeziei” (Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, ed. a II-a, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002, p. 189). În mod semnificativ, după Macedonski nu se mai înregistrează nici o contestare – modernistă sau avangardistă – a geniului eminescian fondator ; esteticismul românesc chiar va încerca, prin unii reprezentanți ai săi – Ștefan Petică, D. Anghel, Nicolae Davidescu, B. Fundoianu –, să îl recupereze, dintr-o nevoie de legitimare internă. Evadarea în vis, exotism și imaginar, muzicalitatea, melancolia, inefabilul liric, idealismul – proprii romantismului german – sînt revendicate ca elemente de continuitate, unii autori identificînd elemente de legătură între acesta și simbolism ; un sunet eminescian autentic răsună în versurile lui D. Anghel, Șt. Petică sau G. Bacovia. *Ut musica poesis* – unul dintre principiile simboliştilor – a constituit un imbold, pe drumul emancipării de figurativism, al autonomizării lirice, al ieşirii de sub incidența poeziei didactice, epice și retorice. Cultivarea iraționalului, a intuiției, a senzualismului sinestezic, a corespondențelor este direct legată de atracția pentru o spiritualitate alternativă, „eretică”, pentru teozofie, misticism, ezoterism, hermetism și ocultism (v. preocupările macedonskiene și ale discipolilor poetului – de exemplu, revista *Hermes* a lui Al. Petroff din 1903, deschisă prin articolul-program al lui Macedonski „Spre ocultism. Orientări ulterioare spre teozofie și filozofie socială”, articolele lui D. Karnabatt ș.a.m.d.). Prin filtrul filozofiei existențialiste germane sau ruse, ele vor fi recuperate – în alt plan – de spiritualiștii „tinerei generații” interbelice și de supra-realiști, după cum cultul efemerului, al noutății și originalității, citadinismul vor renaște agresiv în interiorul curentelor de avangardă. A vorbi despre o „poezie de cunoaștere” simbolistă (Lidia Bote) este oarecum inadecvat : avem de-a face cu o poezie a experienței totale/esențiale, analogon al misticii...

În termenii lui Blaga, influența idealistă germană/eminesciană asupra esteticismului românesc a fost una „catalitică”, iar influența francofilă/latină a lui Macedonski – una „modelatoare”. Decadentismul românesc va fi, de altfel, legitimat estetic și filozofic prin idealismul subiectiv al unui Rémy de Gourmont, autorul din *Le Livre des Masques* fiind puternic îndatorat romantismului și idealismului subiectiv german. Simptomatică este și nevoia nevrotică a legitimării externe : antidecadent declarat, deși adept – o vreme – al experiențelor simboliste și instrumentaliste, Macedonski întreține,

încă de pe la 1880, relații apropiate cu reviste franceze, publică versuri în revista belgiană *La Wallonie*, din Liège, a lui Albert Mockel (1886), își editează la Paris *Le calvaire de feu* (1896), publică, în franceză, volumul *Bronzes*, prefătat și stipendiat de Alexandru Bogdan-Pitești (1897), și încearcă toată viața – fără prea mult succes – să „cucerească” Franța și Italia (amănunte în cele două sinteze fundamentale ale lui Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., București, 1965, și *Opera lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., Buc., 1967). În articolul „Din pragul secolului” (*Literatorul*, XX, 1, 20 februarie 1899), contradictoriul poet își revendica precursoratul simbolist alături de belgienii Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren, Giraud, Franz Eli și Frédéric Severin, pentru a sfârși ca adept al neoclasicismului decorativ. Bun cunoscător al prerafaeliților englezi, al lui Stefan George și Hoffmanstahl, Baudelaire, Rimbaud, Laforgue și Mallarmé, Oscar Wilde, Verhaeren, André Gide ș.a., comentator literar avizat, Ștefan Petică avansase revistei franceze *Mercur de France* (1900) propunerea sa de colaborare cu o rubrică de popularizare a literaturii române (Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 185). Intenții similare, neîncununate de succes, au mai existat în epocă.

Potrivit lui Mihai Zamfir, „O clasificare a «poetilor în proză» pe școli și curente literare (naturalism, simbolism, parnasianism etc.) este, în cazul literaturii noastre, inoperantă : pe teritoriul românesc toate curentele s-au unit într-un «novism» sintetic” (*op. cit.*, p. 268). „Simbolismul” românesc nu se opune, asemenea celui francez, parnasianismului decorativ, neo-clasicizant și pictural, ci coexistă cu elemente decadentiste, parnasiene, neoromantice etc. Unii comentatori au accentuat componenta sa parnasiană (N. Davidescu, în „Introducere” la *Din poezia noastră parnasiană*, antologie, Ed. Fundațiilor, București, 1943), alții pe cea decadentistă, iar Ștefan Cazimir, în cadrul unei abordări stilistice a fenomenului, îl subsumează unui curent din artele plastice ale Vienei *fin de siècle*: Secesionismul (v. „Secesionismul în literatura română”, în vol. *Honeste scribere*, Ed. Național, București, 2002). Arderea etapelor și impuritatea eclectică a „importurilor” artistice (fenomene specifice unei culturi de sincronizare periferică) fac irelevantă viziunea progresivă, teleologică asupra evoluției formelor și a succesiunii școlilor artistice din Occident (mai ales a celor din Franța, cu tradiția ei „revoluționară”).

Doctrinile estetismului postromantic apărute între 1870-1890 au, în general, denotații „retro” sau neutre: Prerafaelitismul englez al lui John Ruskin și Dante Gabriel Rossetti, Simbolismul, Decadentismul. După 1890, e tematizată ruptura: la 1892, un grup de artiști plastici din München intră în conflict cu autoritățile

statului bavarez, refuzînd să participe la expozițiile salonului oficial și deschizînd o expoziție separată. Este actul de naștere a Secesiunii, formă antiacademică de promovare a noului și a independenței în artă. Pe parcursul următoarelor decenii, expozițiile independenților și rupturile zgomotoase proliferază. Apar denumiri: „tineresc”-novatoare: Art Nouveau în Franța, Arte Joven în Spania, Jugendstil în Germania și Austria, sau emancipatoare (Liberty în Anglia sau Modernismo în Argentina), mai ales în artele plastice și decorative, în mobilier, sculptură și arhitectură. Unele curente recurg la denumiri care trimit la sălbăticia și barbaria regeneratoare (fauvismul, primitivismul). În literatură, akmeismul rus trimite la un „punct de maxim” al spiritului (cf. gr. *akme*), iar adamismul – la ideea începutului absolut. Denumirile unor curente postsimboliste europene: paroxism, dinamism, expresionism, futurism, înregistrează deja, către 1910, un alt puls al epocii, o extravertire eruptivă. Decadența se considera un „capăt de drum”, un crepuscul estetic și pervers, o disoluție rafinată, senzual-morbidă, orgolioasă și sterilă a Europei aristocratice devitalizate, „efeminate”. Angoasa civilizației industriale și a emancipărilor revoluționare, progresist-demofile (pe care o resimțea acut, la noi, Mihai Eminescu după 1870), începe să fie însă treptat concurată de o atitudine optimist-entuziastă; un nou stil de viață își lansează modelele eliberate de sub tutela autorității tradiționale, iar invențiile tehnice (cinematograful, aeroplanul, telegrafia fără fir) și comodificarea noilor medii de comunicare stimulează imaginația. Langoarea efeminată a simbolismului verlainian și *morbidezza* decadenților sînt concurate de energetismul și claritatea citadinizantă a poeziei lui Verhaeren și Vielle-Griffin, prin filtrul democratismului poetic al lui Walt Whitman. Există două mari tendințe culturale – prin excelență *transgresive* – care uneori interferează: una aspiră să elimine barierele dintre Artă și viață, cealaltă tinde la o autonomizare extremă, la o purificare segregaționistă a propriilor domenii. Fauvismul preconizează o „revoluție prin culoare”, absolutizînd importanța acesteia din urmă; cubismul are în vedere o „revoluție prin formă”, deformînd și, în cele din urmă, abolind legile perspectivei tradiționale; expresionismul se întoarce spre arhaic, elementar, stihial și „strigăt”; conturul, figurativismul, copia după natură sînt rejectate în favoarea unei naturi *alter*; autoritatea transcendentă e delegitimată și, odată cu ea, sînt refuzate valorile societății întemeiate pe dreptul divin. Tendința de autonomizare, de purificare *extrem(ist)ă* este, în fond, reflexul disperat al unei nevoi de autodefinire radicală, de identitate „nouă” și „esențială”, în condițiile în care identitatea/reprezentarea tradițională – destabilizată – își pierduse legitimitatea *de facto*. O pasiune absolutistă, o mistică a imanentului – reacție

compensatorie la desacralizarea existenței și a artei, la dizolvarea fundamentelor/reperelor stabile – animă, într-un cerc vicios al excesului, radicalismele artiștilor moderni : pe urmele naturaliştilor, vitaliștii antiintelectualiști exaltă esența biologică a naturii umane, eliberarea „plebee” a instinctelor, puritatea impurității ; pe linia cultivării unei naturi artistice de-naturate, suficiente sieși, cubiștii și abstracționiștii sînt în schimb seduși de geometria autonomă a formelor pure. Futurismul italian se naște din stilul flamboaiant al lui D'Annunzio, din filozofia lui Nietzsche și Bergson, prin filtrul fauvismului pictural. Din estetism, avangardele preiau și recondiționează cosmopolitismul exotic (radicalizat în formula „artei internaționale”), anarhia spirituală și atitudinea *à rebours*, cultul efemerului și refuzul capodoperei, „masca” histrionică, fragmentarul, segregatiionismul antiburghez, fuziunea artelor și – pe filieră antiplatoniciană – mitul poeziei „destabilizatoare”. Avem de-a face de fapt cu o mutație revoluționară, „barbară” a culturii Decadenței : vagul, vaporozitatea impresionistă, lamentația nevrotică, lincezeala artificioasă, morbidețea și lasitudinea sînt denunțate ca trăsături „feminine”, „degenerate” sau „bătrînești” și rejectate în favoarea „tinereții” vitale, a direcției brutale, „virile” a voinței de ruptură, negație și destrucție, a spiritului „rebel”, antipaseist și vital-emancipator, a dinamismului tehnologic, a materialității concretiste, pendulînd între utopia colectivismului social și atitudinea anarhică în raport cu formele oficializate. Arta de avangardă este, prin definiție, una a transgresiunii, a discontinuității, a revoltei și – nu în ultimul rînd – una utopică.

În opinia lui Mihai Zamfir, „inovația primordial sintactică definește stilul *fin de siècle* din literaturile romanice” ; ea ar avea drept scop „căutarea poemului unic, himericul poem total, adică o formă nouă ce transcende diferențele considerate oțioase (genuri, specii, rigori literare)” (ed. cit., p. 270). Acest sincretism sau sintetism poetic (ilustrat plenar de wagnerism) reprezintă, în fapt, o utopie, o fantasmă aspirînd să re-integreze ceea ce fusese artificial separat de modernitatea raționalist-pozitivistă. Ideea Poemei care îl obsedase pe Macedonski se regăsește și în romane-poem precum macedonskianul *Thalassa* și *Marafka le futuriste* al lui Marinetti. Pe de altă parte, „Aluziile explicite la momentul *fin de siècle*, senzația că lumea se află la limita unei epoci și la începutul unei ere teribile și necunoscute domină poemul postsymbolist. Însăși noțiunea de *fin de siècle* s-a transformat dintr-o calificare estetică și mondenă într-una vag existențială. (...) sentimentul de situare la capătul unui ciclu și dorința de a programa o literatură cu totul nouă stă la baza extraordinarelor mutații ale acelor ani ; situația socială a contribuit

într-o nu mică măsură la refuzul literaturii anterioare" (ibid., p. 267).

În România, prima ruptură literară modernă – inițiată de cercul *Literatorul* lui Al. Macedonski – fusese o alternativă poetică estetizantă, urbană și cosmopolită, de obediență francofilă, față de populismul posteminescianismului sămănătorist: o aristocrație de drept poetic, o afirmare a artei pentru artă și a limbajului autonom, nonmimetic, „purificat” al poeziei noi. Primele articole programatice folosesc denotațiuni vagi, cu conotații „noviste”: „Poezia viitorului” (1892) de Al. Macedonski, „Noul corent literar” (1899), „Poezia nouă” și „Transformarea liricii” (1900) de Ștefan Petică. Potrivit Lidiei Bote, după eclectismul unor Macedonski, Traian Demetrescu & Co, primul volum simbolist „pur” și matur apărut la noi este însă abia *Fecioara în alb* (1902) al lui Ștefan Petică, emul avizat, la un moment dat, al preraphaelitului John Ruskin. În aceeași perioadă, G. Bacovia își publică majoritatea poemelor care vor alcătui sumarul volumului *Plumb* (1916). După 1895 apar, de asemenea – sub patronajul lui Alexandru Bogdan-Pitești –, primele expoziții de pictură ale „independentilor” din România și primele reviste de artă deschise fenomenului modern. Revista *Literatorul* a lui Alexandru Macedonski și satelitele ei „francofile” (*Revista ideii*, *Revista literară*, *Revista olteană*, *Revista orientală*, *Révue franco-roumaine*, *Revista contemporană*, *Liga ortodoxă* ș.a.), dar și numeroase publicații mai eclectice (*Revista modernă* etc.), găzduiesc producții estetizante autohtone sau traduceri din simbolismul european. Efemera revistă *Linia dreaptă* (1904) a lui Tudor Arghezi marchează deopotrivă revolta anticlericală a tînărului monah scriitor și emanciparea sa poetică de „maestrul” Macedonski. Aici apar primele poeme din ciclul „baudelairian” *Agate negre*, prețuit superlativ de către B. Fundoianu și Ion Pillat (care le va reproduce „cu dificila îngăduință a poetului din rarissima revistă de avangardă *Linia dreaptă*” în *Cugetul românesc*, II, nr. 2, februarie 1923, pp. 115-120). Tot în 1904, cînd Arghezi va fi trimis la specializare teologică în Elveția și Franța de către tutorele său, ieromonahul Iosif Gheorghian, ia drumul Parisului un alt artist gorjean reformator, Constantin Brîncuși. Asimilarea deplină a estetismului românesc are loc în preajma anului 1908: atunci se produce și segregarea polemică dintre „tradiționaliști” și „simboliști” în mediile cafelei literare (Kubler, Capșa, Terasa Oteteleșanu). Segregarea se va prelungi, complicîndu-se în cadrul proaspăt-înființatei Societăți a Scriitorilor Români. Tot în 1908 apar *Romanțele pentru mai tîrziu*, *Casa cu geamurile portocalii* și *Revista celor l'alți* cu primul nostru manifest simbolist, Ovid Densusianu publică în *Vieța nouă* pledoaria „Versul liber și dezvoltarea estetică a limbii literare”, iar Iosif Iser îi

aduce la București *en fanfare* pe impresioniștii francezi Derain, Forain și Galanis. Fenomen de urgență periferică a estetismului european, „simbolismul” autohton are, cum spuneam, un caracter aluvionar, impur, mimetic și eclectic. Pe de o parte, un estetism nobil și „decorativ” în linia postromantismului parnasian (Al. Macedonski, N. Davidescu, D. Anghel, Ion Pillat, Iuliu Cezar Săvescu etc.) sau a preraphaelismului serafic, muzical și platonizant (Ștefan Petică), dar și un simbolism cu note „socialiste”, așa-numitul „simbolism proletar” (reprezentat sporadic de Bacovia, Traian Demetrescu, Mihail Cruceanu, Andrei Naum, A. Toma), un postromantism heinian, baladesc și folclorizant, cu elemente „secesioniste” (Șt. O. Iosif) ș.a.m.d. Un simbolism „snob”, exterior și decorativ al cafenelei bucureștene, dar și un simbolism nevrotic, interiorizat al Provinciei moldave. Nostalgia față de „vechea lume care dispare” se asociază cu expectația febrilă a unui viitor utopic, cu respingerea „cercului strîmt” al mediocrității mic-burgeze și cu execrarea subproducțiilor ruralist-populiste. Gazetari la reviste obscure, profesori la școli de provincie, funcționari dezrădăcinați, boemi în mizerie, tineri rebeli și famelici dornici de afirmare, esteti dezabuzăți din protipendadă sau artiști întorși din mediile artistice pariziene, estetizanții autohtoni sînt cu toții avizi de mirajul unui „altfel natural”. Nota particulară a „noului curent” este dată de un refuz al provinciei și al provincialismului artistic asociat cu o tendință de refulare (ea însăși, adeseori, provincială) a identității tradiționale. Refuzul în speță îmbracă foarte adesea formele unui mimetism snob, bovaric și/sau veleitar, afectînd un blazon inexistent. Ca *atitudine*, el se exprimă printr-un bovarism al noutății reformatoare (donquijotesca la Macedonski, cabotin la Minulescu), printr-o alienare cu substrat ontologic-existențial (la Bacovia), prin refugiul în „paradisuri artificiale” morbide, exotice, extravagante și rafinate ale artei pentru artă (la mai toți reprezentanții curentului), prin reverii culturaliste, neo-clasice și decorative (la majoritatea reprezentanților „academiști” ai *Vieții noi*), prin înnobilarea estetică a trecutului patriarhal și a nostalgiei după „bolerimea ce se duce” (la D. Anghel sau Mateiu Caragiale). „O anume febră insurgentă a sufletelor crescute în micile tîrguri moldave și exasperate de atmosfera lor somnolentă avea să intre și ea aici”, notează Ovid S. Crohmălniceanu, cu privire la mulți dintre tinerii scriitori evrei adepți ai modernismului (F. Aderca, B. Fundoianu, Tzara ș.cl.), în *Ereii în mișcarea de avangardă românească* (Ed. Hasefer, București, 2001, p. 40). Diminuarea dramatică a importanței administrative a Iașului – fosta capitală a Moldovei – a generat o puternică frustrație în rîndul intelectualilor locali, insignifianța economică producînd acute bovarisme/complexe culturale (similare

Rusiei *fin de siècle*). Diferența – teoretizată în interbelic de către N. Davidescu și T. Vianu – dintre simbolismul moldovean (liric, melancolic, introvertit, cu atmosfera lui de sanatoriu, spital, provincie alienantă), reprezentat de Bacovia, Fundoianu, Petică, D. Anghel, A. Moșoiu, Al. Vițianu, I.M. Rașcu, Gabriel Donna, și cel muntean (prețios-decorativist, extravagant și exterior, pe linia „clarității/raționalității latine”), reprezentat – între alții – de Macedonski, Minulescu, N. Davidescu, I.C. Săvescu, Traian Demetrescu, Ion Pillat, Al. Colorian, E. Ștefănescu-Est, Elena Farago, Barbu Solacolu, este simptomatică în acest sens. De acum, mediile boeme ale *cafenelei literare* bucureștene („Centrul” estetic autohton) devin scena predilectă a artei și a literaturii simboliste: dacă neoclasicismul francez s-a dezvoltat în saloanele literare, iar romantismul oficia în „existență”, *cafeneaua* și cabaretul au reprezentat spații predilecte de socializare și ecloziune ale noului curent estetizant (referințe utile în Emil Manu, *Cafeneaua literară*, Ed. Saeculum, 1997). Constantin Beldie înregistra „sociologic” mirajul simbolist al Terasei Oteteleșanu, unde „ațiția tineri cu părul lung și fără manșetă la cămașă, debarcau fără nici un gologan în pungă, dar plini de iluzii, din provincia lor urgisită fiindcă bieții părinți nu-i înțelegeau, iar afurisita de școală n-o terminau; orbiți de prestigiul îndepărtat al Capitalei, amețiți de debutul lor îndoielnic prin vreo foaie literară și înghițită până la urmă de apele turburi ale gazetăriei” (Beldie, *Memorii...*, p. 163). Situația nu fusese fundamental alta „la Centru”: „În Franța, romantismul și simbolismul datorează imens exodului provincial. La noi, destinul lui Petică, boem prin definiție, urmează aceeași traiectorie-tip” (Mihai Zamfir, *op. citi*, p. 184). Ceea ce aduce „nou”, ca atitudine, (pre)avangardismul față de simbolism – refuzul provinciei – se manifestă cel mai violent la Tristan Tzara, acesta reușind cea mai spectaculoasă „evadare”. (Explozia dadaistă s-a desfășurat, de altfel, tot pe scena unui cabaret, transformându-se însă în *happening insolent*).

Mirajul Centrului (Orașul Lumină, simbol al emancipării artistice) este evident. Unii simboliști s-au născut, de altfel, în țări francofone (Alice Călugăru – la Paris, M. Romanescu – la Liège), I.M. Rașcu era francez după mamă, mulți și-au făcut studiile în Franța, destui au trăit ani buni la Paris și au avut contacte culturale cu scriitorii de acolo (I. Minulescu și, mai ales, soția sa, Claudia Millian, în anii '20, Alice Călugăru ș.a.). Paralel, există o propensiune către spiritualitățile „alternative” și o relație tensionată cu religia ortodoxă dominantă: Al. Bogdan-Pitești și I.M. Rașcu sînt catolici (primul – și antiortodox), T. Arghezi este un călugăr ortodox eretic, exclus din monahism, mulți simboliști cochetează cu teozofia, ocultismul, ezoterismul, mistica orientală.

În România, pe fondul conflictului cultural/ideologic dintre sat (depozitar al tradiției autohtone autentice, necorupte) și oraș (spațiul al nevrozei, al corupției, al desfrîului și al înstrăinării) și al unei tot mai pronunțate aculturări modern-francofile a elitelor culturale, estetismul decadent a fost îmbrățișat de „proletari intelectuali” (Bacovia, Petică, Traian Demetrescu, M. Cruceanu), de clerici eretici (Arghezi, Gala Galaction), de rentieri ruinați și urmași ai micii boierimi scăpătate (Macedonski, Anghel, Ion Vinea), de provinciali eșuați în boemă (Mircea Demetriade, Iuliu Cezar Săvescu), de amployați bucureșteni bine situați, neofili formați în atmosfera boemei pariziene (Ion Miulescu), de profesori gimnaziști francofili (Bonifaciu Florescu, I.M. Rașcu) de universitari latiniști cu bovarisme poetice moderne (Ovid Densusianu-Ervin ș.a.), de amatori de artă rafinați, cu situație socială bună (Eugeniu Ștefănescu-Est, Ion Pillat). O utilă schiță sociologică în acest sens găsim în *Poezia simbolistă românească*, Antologie, prefată, postfață, tabel cronologic, note, comentarii și bibliografie de Rodica Zafiu, Editura Humanitas, Colecția „Tezaur”, București, 1996, p. 22-23. Critica interbelică, în special prin reprezentanții ei postsimboliști (Tudor Vianu, Perpessicius ș.a., ei înșiși formați în asemenea medii), îi va califica drept „fantaziști” pe partizanii acestei arte antirealiste, evazioniste, marcate de voința insularizării ostentative. În plan psihosocial, tipologiile curente ale acestei identități destabilizate, scindate sînt : bovaricul, ratatul, arivistul snob, scăpătatul, boemul, ereticul, excentricul, dezabuzatul, alienatul, revoltatul... Există și afinități aparent paradoxale. Apropierea estetizanților Tudor Arghezi sau Ion Vinea de avocați ai artei sociale, precum Vasile Demetrius sau I.C. Vissarion, indică alianța dintre două concepții „antiburgheze”; în cazul lui Vinea, sensibilitatea *fin de siècle*, elegiacă și melancolică, a poetului se află în echilibru instabil cu angajarea militantă, pamfletară a gazetarului democrat. Ade-seori, în cazul adepților noutății artistice, determinismul familial și, în particular, complexe oedipiene au un cuvînt greu de spus. Dislocarea/scindarea identitară, tradusă de obicei printr-un atașament matern și printr-o ruptură față de autoritatea paternă (v. Mateiu Caragiale, Ion Vinea, Tr. Tzara, Urmuz, N.D. Cocea, chiar T. Arghezi ș.a.), îmbracă varii aspecte. Viitorul pamfletar socialist N.D. Cocea (adept, la precocile său debut editorial, al unui *erotic style* insolent, care îi va atrage exmatricularea din liceu) este fiul unui ofițer de carieră foarte rigorist și al unei fiice de moșier cu sensibilitate artistică : dubla educație îi va marca inclusiv producția literară (romanele *Fecior de slugă*, *Vinul de viață lungă* ș.a.). Prezența unor esteti precum Dimitrie Anghel, Al.T. Stamatiad sau Ștefan Petică în paginile *Sămănătorului* indică un clivaj identitar simetric

în rîndul aripilor „conservatoare” a simbolismului autohton. La D. Anghel, opțiunea pentru estetismul decadent se accentuează către 1910, după o fază parnasiană. Un anume bucolism stilizat e de altfel prezent și într-o latură a simbolismului francofon (de la Paul Fort și Marcel Schwob pînă la Francis Jammes și Verhaeren)... Idilismul nostalgic caracterizează o mare parte a poemelor în proză macedonskiene („Soare și griu”, „Casa cu no. 6”), așa cum infiltrații decadentiste pot fi identificate – sub forma nostalgiei poetice față de „lumea veche care dispare” – la Duiliu Zamfirescu, la Mihail Sadoveanu, la Emil Gârleanu și, mai tîrziu, la G. Ibrăileanu și Ionel Teodoreanu. „Lirismul” prozei *fin de siècle*, incriminat mai tîrziu de un E. Lovinescu, ține și de aceste resorturi intime ale psihologiei creației, de clivajul dintre o identitate tradițională pierdută și o conștiință modernă traumatică. Există însă și evoluții în sens invers. O deplasare dinspre estetismul decorativist spre tematizarea tradiției autohtone vom întîlni după război la Ion Pillat, în vreme ce „imagistul” Adrian Maniu abandonează insolența dandy cu tentă *fauve* a începuturilor din „Flori de hîrtie”, „Figurile de ceară”, „Salomeea” ș.c.l. în favoarea unui imagism folcloric stilizat și a unui expresionism htonic moderat.

Vidul de autoritate critică rămas în urma eclipsei Junimii va fi umplut treptat, după 1900, de variile formule ale criticii de direcție culturală. Rezultatul – ideologizarea dogmatică și parohializarea cîmpului literar. Fenomenul corespunde unei crize identitare majore a societății românești, confruntată cu avansul traumatic al modernizării industriale într-o țară cu populație covârșitor țărănească și analfabetă, grevată de politicianism, cu o burghezie încă precară și preponderent alogenă. „Problema țărănească”, acutizată, pe fondul capitalizării agriculturii și al decăderii vechii boierimi autohtone, de răscoalele din 1888 și 1907, apariția proletariatului industrial și intelectual, ecourile problemei transilvănene și resurecția ideii unioniste marginalizează – în favoarea eticului, etnicului și politicului – ideea autonomiei esteticului și resuscită ideea „angajării” militante, pedagogic-mesianice a intelectualilor în politica națională și/sau socială; ideologizarea cîmpului cultural se manifestă și în cazul adepților – denunțați drept „înstrăinați” – ai „artei pentru artă”, altminteri eterogeni ca opțiuni politice. Tradiționalismul postromantic, ilustrat mai întîi de Vatra lui G. Coșbuc, Caragiale și Slavici, de săptămînalele *Floare albastră*, *Pagini literare* și *Povestea vorbeii*, de *Curentul literar*, apoi de *Sămănătorul* și de sateliții săi din provincie (*Făt-Frumos*, *Ramuri*, *Revista noastră*, *Drum drept* ș.a.m.d.), a promovat, pe de o parte, o pedagogie culturală națională, un program de alfabetizare a țărănimii (stimulat de programul ministrului liberal al

Învățămintului, Spiru C. Haret) și un „apostolat” prounionist; pe de altă parte, a constituit o repliere agresivă în fața modernității „bolnave”, „degenerate” și „înstrăinate”, ce amenința să disloce – prin industrializare și citadinizare cosmopolită – comunitățile organice tradiționale, provocând rupturi culturale și lingvistice între elita conducătoare și țărănimea văzută ca matrice a românității pure; esteticul va fi, în consecință, repudiat în favoarea unui moralism idilizant, rudimentar-populist, pitoresc-etnografic și sentimental. Prezența masivă a evreilor ca agenți ai modernizării și revendicările lor emancipatoare vor redimensiona cultural, religios și politic antisemitismul preponderent economic din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, iar francofonia unei părți însemnate a clasei boierești conducătoare va stimula xenofobia francofobă și antipașoptistă a studenților naționaliști. „Lupta pentru limba românească” și manifestația din fața Teatrului Național bucureștean, din 13 martie 1906, cînd tinerii adepți ai lui N. Iorga au protestat (provocînd cîteva victime) față de reprezentațiile unor piese de binefacere în limba franceză, scandalul similar creat de succesul reprezentației – tot la Teatrul Național, în 1905 – a dramei cu subiect iudaic *Manasse* de Ronetti-Roman (una dintre cele mai valoroase creații dramatice românești ale epocii), ideologizarea reacționară a *Sămănătorului* de după sciziunile din 1906 și cea a *Convorbirilor literare* (sub direcția lui Simion Mehedinți), apariția – pe bazele societății „Frăția bunilor români” – a Partidului Naționalist Democrat, cu program explicit antisemit, condus de N. Iorga și A.C. Cuza (1910) sînt cîteva dintre cele mai vizibile manifestări ale naționalismului antimodern, paseist și xenofob.

Estetismul este contestat și de la stînga ideologică, prin „arta cu tendință” (de un naturalism populist, sentimental și moralizator) cultivată de cercurile socialiste grupate în jurul revistei ieșene *Contemporanul* a lui Constantin Dobrogeanu-Gherea și Ion Nădejde, apoi (după desființarea acestuia, în 1892), în diverse publicații de mai mare sau mai mică relevanță (*Munca*, *România muncitoare*, *Pagini literare*, *Lumea*, *Lumea nouă*, *Curentul nou* al lui H. Sanielevici etc.). În schimb, deși refuză arta pentru artă în numele „poporanismului” (variantă autohtonă a narodnicismului rus), *Viața românească* a lui G. Ibrăileanu și C. Stere (apărută la Iași, în 1906, prin recuperarea disidenței de stînga de la *Sămănătorul* iorghist) nu e deloc neavizată în problemele esteticii noi (aici apare, de altfel, primul studiu amplu și informat despre simbolism, datorat Izabelei Sadoveanu) și, adeptă a unei heteronomii specifice, nu este deloc indiferentă față de estetic.

O variantă academizantă de modernizare a literaturii are loc prin intermediul lui Ovid Densusianu, pe linia unui latinism francofil

de sensibilitate neoclasică. Declarat simbolistă, longeviva publicație *Vieța nouă* (1905-1925) va milita – la fel de dogmatic ca și adversarele ei tradiționaliste – pentru modernitate și citadinism. „Simbolismul” ei e, de fapt, un academism modern, atras de vitalismul solar al lui Verhaeren și Vielle-Griffin, iar versul liber e cultivat în ideea unei armonii ritmice superioare celei romantice. Lipsa de gust a directorului, dogmatismul său îngust și mediocritatea majorității colaboratorilor vor precipita însă revolta antiacademistă a tinerilor „independenți” întorși în țară după stagii pariziene și deschiși ultimelor noutăți din Apus. Cele trei serii de „conferențe” publice ale lui Densusianu despre „sufletul nou în poezie” sau despre „sufletul latin și literatura nouă”, susținute la „Sala Liedertafel” din București, vor fi adunate pentru prima dată în volum în 1910 și introduse, cu începere din 1905 (1905-1906, 1914-1916), în prelegerile sale de la Universitate despre literaturile romanice.

După 1908, literatura simbolistă – diseminată de mult și în publicații ostile – se manifestă, mai mult decât la *Vieța nouă*, în interiorul „revistelor de poezie”, organizate sub forma unor „antologii” reprezentative, polemice față de gustul oficial și realizate de autori în general foarte tineri. Tendința de segregare polemică e dublată însă de „eclectismul” jocului pe mai multe fronturi. Personalități puternice, mai apropiați de spiritul popular și de „tradiția autohtonă”, atipicii, „neefeminați” Arghezi și Minulescu vor fi acceptați, către 1911-1912, de criticii antisimboliști cu o reală comprehensiune estetică (G. Ibrăileanu îndeosebi, dar și Ion Trivale, Mihail Dragomirescu sau Ilarie Chendi). Recuperarea lui Arghezi și de către linia ruralismului demofil al *Vieții românești*, situarea ambiguă a lui D. Anghel pe linia unui „moldovenism” nostalgic, articolele naționaliste ale lui Ștefan Petică (între acestea, cel despre „Naționalitatea în artă”), redimensionarea modernistă a eminescianismului, infiltrațiile intimist-decorative au creat un spațiu de negociere între extreme, între populism și estetism. Nu trebuie uitat, apoi, faptul că primul studiu amplu, avizat și comprehensiv despre simbolism apărut la noi aparține unei femei-critic pe nedrept ignorată azi, Izabela Sadoveanu-Evan („Symbolism”), și a apărut în revista poporanistă *Viața românească* (an III, nr. 3, martie 1908, pp. 387-395, nr. 6, iunie 1908, pp. 366-377). Un „precursor” al ei fusese... neojunimistul Mihail Dragomirescu, la sfârșitul secolului 19... În studiul despre *Simbolismul românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 17, Lidia Bote subliniază pionieratul meritoriu al autoarei: „...*Viața românească* a fost cea care a discutat cea dintâi, obiectiv și informat, simbolismul, prin contribuția Izabelei Sadoveanu-Evan. Articolul

său din 1908 este prima încercare (după aceea din 1896 a lui Dragomirescu : cronica literară în *Românul*, 23 iulie/14 august 1896, pp. 16-17, 28-29 august 1896) de prezentare sintetică a curentului din întreaga noastră presă literară". Simbolismul românesc este discutat de aceasta prin prisma celui francez, cu sublinierea contribuției lui Rimbaud și reliefarea antipozitivismului structural. După apariția „Romanțelor...”, Ion Minulescu va fi remarcat, cum spuneam, de către I.L. Caragiale și recomandat lui M. Dragomirescu la *Convorbiri critice*, cu argumentul caracterului „viril” al poeziei sale („În orașul cu trei sute de biserici este ceva de neprețuit ! Asta nu mai e domnișoară ! ăsta e bărbat !”). Colaborarea autorilor estetizanți la numeroase publicații de toate orientările și tirajele, inclusiv la cele mai conservatoare și mai tradiționaliste (*Sămănătorul* cu D. Anghel și I. Minulescu, *Viața românească* cu D. Anghel, I. Minulescu și T. Arghezi, *Convorbiri critice* cu I. Minulescu, Al.T. Stamatiad și N. Davidescu, *Viața literară* a lui Ilarie Chendi cu I. Minulescu ș.a), fără a mai vorbi de colaborările „pe toate fronturile” ale unor N. Davidescu și N.D. Cocea, indică o *diseminare* a modernității artistice, care va sfîrși prin a ocupa, după război, prim-planul (pentru o panoramă ilustrativă a fenomenului, vezi, între altele : E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, Evoluția ideologiei literare*, cap. VII, C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, Editura Junimea, Iași, 1970, D. Micu, *Modernismul românesc I. De la Macedonski la Bacovia*, Editura Minerva, Colecția „Momente și sinteze”, București, 1984). Breșele create în frontul conservator au facilitat, cu timpul, asimilarea inovației moderniste.

O a treia ruptură literară, după cea macedonskiană de la 1890 și cea din 1908, are loc chiar în interiorul „simbolismului”, ca refuz al academizării acestuia prin intermediul lui Ovid Densusianu și al *Vieții noi*, dar și ca reacție la propaganda poetică naționalistă din perioada celui de-al doilea război balcanic (1912-1913), pe fondul primelor ecouri românești ale futurismului și cubismului. În jurul lui 1910, estetismul decadent se radicalizează și se *purifică* – separîndu-se și *insularizîndu-se* polemic. Estetismul academizant al *Vieții noi* începe să fie concurat de un *simbolism al independenților*. Epuizarea curentului simbolist, căderea sa în stereotipie și manieră urmează rapid „vîrfului” afirmării și asimilării publice ; produs al cafenelei literare bucureștene, minulescianismul – un „simbolism popular” – are un aer bufon, jovial și exterior. Retorismul cabotin, histrionic, și poza estetizantă a romanțelor sale întilnesc, într-o variantă lirică de cafenea, „miticismul” mentalității mic-burgheze bucureștene : pus pe muzică, minulescianismul devine – fapt îndeajuns observat de critică – un fenomen socio-literar urban, prizat

prin snobismul micii burghezii intelectuale în ascensiune. (Și în plan politic Minulescu face o figură aparte, ca adept al Partidului Liberal și secretar de redacție al oficiosului acestuia). „Romanele” minulesciene reprezintă însă ceva mai mult decât o autohtonizare literară a spiritului șansonetismului francez.

Un caz diferit, de epuizare ontologică a simbolismului, e ilustrat de către G. Bacovia, un captiv al periferiei: „poza” bacoviană, vizibilă deja în volumul *Plumb* (1916, editat de Ion Pillat), exhibă – pînă la caricatură – stereotipile/convențiile curentului; limbajul alienării întâlnește „proza” denotativă, de notație a cotidianului pe linia unui expresionism genuin. În moduri diferite, atît Bacovia, cît și Minulescu exprimă „vîrsta” teatral-ironică a curentului (ilustrată în Franța de Jules Laforgue și, mai înainte, de „zutistii” Charles Cros, Alphonse Allais și Alfred Jarry). Postsimbolismul se va exprima – între 1912-1915 – în forme incipient moderniste (Arghezi) sau preavangardiste („postlaforgueenii” A. Maniu, Vinea, Tzara). După 1911, se înregistrează și o tendință de răspîndire în paginile unor publicații eclectice (*Noua revistă română*, *Flacăra*), prin intermediul unor persoane favorabile, din interiorul redacțiilor acestora (Constantin Beldie, Ion Pillat). Curînd, gazetele independente scoase de N.D. Cocea (*Viața socială*, *Rampa*, *Facla*) vor redimensiona pe coordonate social-politice atitudinea estetică „revoluționară”, stimulată, între 1913 și 1914, și prin intermediul cotidianului *Seara*. Doi dintre poeții activi în redacția acestor publicații – Tudor Arghezi și Ion Vinea – se vor lansa pe cont propriu, ca directori de gazete: primul editează săptămînalul *Cronica* (1915-1916), celălalt va reuși să scoată doar două numere din *Chemarea* (1915), foale subversivă în plan artistic, dar cu caracter preponderent civico-politic.

Capitolul II

MOMENTUL „REVOLUȚIONAR” AL SIMBOLISMULUI ROMÂNESC. ESTETISMUL INDEPENDENȚILOR ȘI INSURGENȚA MARGINALILOR. INSULARIZAREA POLEMICĂ

Reînnoind cu gesturile provocatoare ale zutiștilor din prima fază a curentului decadentist, estetismul românesc va cunoaște un prim moment revoluționar în 1908, odată cu apariția volumului de debut al lui Ion Minulescu (ilustrat, ca și următoarele, de Iosif Iser). Succesul său în mediile boeme (două ediții rapid epuizate), lansarea *Revistei celor l'alți* a aceluiasi (trei numere, 20 martie-10 aprilie) și, nu în ultimul rînd, pregătirea expoziției din 1909 a impresioniștilor francezi Derain, Forain și Galanis (aduși la București de către Iser, apropiatul lor, pentru a pune într-o lumină mai potrivită mesajul artistic al precedentelor sale expoziții de caricaturi din 1906 și 1907) marchează acest prim punct critic. Editorialul program al revistei, „Aprindeți torțele !” – în care unii au văzut „primul manifest avangardist din literatura română” –, îl reia, nemărturisit, pe Rémy de Gourmont din *Le Livre des Masques*. Ideile criticului simbolist francez au fost, de fapt, ideile directe ale revoltei antiacademiste. Ideea diferențierii individualiste, refuzul banalului și al imitației, libertatea inovativă sînt afirmate impetuos :

„Aprindeți torțele să luminăm prezentul literar ! (...) este bine să se știe de către toți cei care se interesează de literatură în țara noastră ce vor acești cîțiva tineri care au curajul să se rupă de gloată. Ei nu sînt nici alchimiști căutători de pietre filozofale, nici inventatori moderni. Ei nu sînt decît expresia fatalelor legi ale evoluției. Ei nu caută lucruri noi, căci lucruri noi nu există. Ei nu caută decît forme noi pentru lucruri vechi. (...) Pentru trecut nu pot avea decît respect. Dragostea și-o rezervă pentru viitor. (...) Libertatea și individualitatea în artă, părăsirea formulelor învățate de la cei bătrîni, tendința spre ceea ce este nou, ciudat, bizar chiar, a nu extrage din viață decît părțile caracteristice, a da la o parte ceea ce

este comun și banal și a nu da atenție decît lucrurilor prin care un om se deosebește de altul. (...) Dacă tradiția literară găsește revoluționară culoarea acestor jaloane, fie – noi o primim! (...) Să nu se uite niciodată, crimele de cari au fost acuzați scriitorii uitați sînt conformismul, imitația și supunerea oarbă”.

Pe urmele aceluiași Rémy de Gourmont, este aruncată mînușă criticii instituționalizate, incapabilă să discearnă valoarea inovației: „Ce s-ar fi făcut literatura franceză fără inovatori? În locul lui Ronsard, am fi avut pe Pontus de Thyard; în locul lui Corneille, pe fratele său; în locul lui Racine, pe Campistron; în locul lui Victor Hugo, pe Ponsard, și în locul lui Verlaine, pe Jean Aicard. În literatura noastră, mai săracă, nu putem da decît un exemplu. Și de ce ne-ar fi rușine să spunem că în locul lui Eminescu am fi avut pe Samson Bodnărescu, pe care un mare critic al nostru pe vremea aceea îl sărbătorea cu același entuziasm ca și pe marle nostru dispărut. Noroc că timpul, stăpînul nostru al tuturor – și al celor care scriu și al celor care ne cataloghează – nu ne uită niciodată și, mai curînd sau mai tîrziu, pe fiecare din noi ne așează în scaunul ce ni se cuvine”.

Numărul 2 publică și o reclamă a revistei italiene *Poesia*, condusă de F.T. Marinetti. Cotidianul liberal *Viitorul*, la care activa, ca secretar de redacție, Ion Minulescu, va publica articole de popularizare despre poezia lui Rimbaud, Lautréamont și Marinetti: cu ocazia apariției volumului *Zei trec, D'Annunzio rămîne* al acestuia din urmă, cronicarul *Viitorului* (coincidență onomastică... futuristă!) publică un articol despre „campionul versului liber, de o sinceritate împinsă pînă la brutalitate, senzual, cu o imaginațiune debordantă”. Atmosfera de emulație simbolistă din redacția ziarului, dezbaterile la care luau parte scriitorii și artiștii simpatizanți, disocierile între decadentism și simbolism, contactul cu colecțiile revistelor franceze postsimboliste *Akadosmos* și *La Plume*, cu literatura unor autori „revoluționari” precum Whitman și Gorki (expresiv evocate în memoriile Claudiei Millian-Minulescu) mărturisesc despre un intens „spirit de frondă la adresa vechii literaturi”. Elogiul ataraxiei artistice din articolul „Dhvari” – publicat de O. Densusianu în numărul 3 al *Revistei celor l'alți* – face notă discordantă în raport cu entuziasmul rebel al manifestului din primul număr. Iar medalioanele însoțite de traduceri dedicate lui Albert Samain, Lautréamont, Rimbaud și Villiers de l'Isle Adam, ca și invocarea unor nume precum Baudelaire, Mallarmé și Laforgue – neagreate de mentorul *Vieții noi* –, indică primele semne ale unei desprinderi discrete.

A doua revistă minulesciană, *Insula*, apare tot în trei numere (18 martie – 5 aprilie 1912), cu mai mulți colaboratori decît *Revista*

celor l'alți, cu un program mai decis, cu un sumar poetic mai bogat și mai valoros și cu o atitudine mult mai polemică. Numele revistei indică o atitudine de segregare, de respingere ostentativă a publicului filistin, „burghez“, a comercializării și oficializării artei, a inertiilor conservatoare. Grupul „insularilor“ îi cuprindea pe G. Bacovia, Șerban Bascovici, N. Budurescu, M. Cruceanu, D. Karnabatt, N. Davidescu, D. Iacobescu, Emil Isac, Claudia Millian, Adrian Gr. Maniu (care debutează și el aici cu o suită de poeme în proză), Eugeniu Ștefănescu-Est, M. Săulescu, Eug. Speranția, Th. Solacolu, Al. Vițianu, Nae Ionescu (viitorul filozof interbelic !) și Dem. Theodorescu, cărora li se adaugă sămănătoristul „disident“ I. Dragoslav (portretizat de Iser) și Constantin Beldie, omul de legătură de la *Noua revistă română*... A fost, pe drept cuvânt, remarcată exigența estetică în selecția textelor : intrat în etapa revoltată, simbolismul românesc se maturizează, iar manifestul revistei are mai mult decât o notă în plus față de entuziasmul auroral din *Revista celor l'alți*, rămânând însă la fel de lipsit de idei originale și de valențe teoretice : „Insulă stranie și enigmatică în oceanul mort și cotidian al reclamei. (...) Sîntem în adevăr insularii desgustați și răsvrățiți (...) Nu mai credem în actualele formule și nici în posibilitatea unei reabilitări a lor. Înțelegem prin urmare să călcăm pe drumuri neumblate și să născocim motive noi. Nu ne temem de singularitate, ci o căutăm. Vom fi stîngaci și grăbiți – poate. Ne vom repeta sau ne vom contrazice : da. Dar asta importă prea puțin“.

Originalitate, singularitate, noutate... – tot locuri comune. Causeurul boem Minulescu nu are virtuți de ideolog și teoretician. Adevăratul *porte-parole* teoretic al grupării (autointitulată, minulescian, „Grupul nostru“) este de fapt N. Davidescu ; articolul semnat DN și intitulat „Decadent-Decadență“ din *Insula*, nr. 1, 18 martie 1912, pp. 2-3, dă – pe urmele lui Ov. Densusianu, dar cu aplomb „revoluționar“ – o replică acuzelor tradiționaliste, afirmînd că peiorativul atribuit nu se aplică simboliştilor, ci imitatorilor epigonici sămănătorişti. Nu fără atacul de rigoare împotriva criticii acuzate de miopie conservatoare : „Revoluționarii în literatură au fost de altfel primiți veșnic cu ostilitate. (...) De cîte ori e vorba de un gînd adevărat închis într-o formă originală, critica se sperie ca de roșu și, ațîțată că s-a trecut peste puterea ei de pricepere, caută, ofînd după nimicurile ușor digestibile, să insinueze că literatura ar fi în decadentă. (...) Există totuși o literatură decadentă la noi. Ea se îndeletnicește, sub pretext de tradiție, cu exhibarea cotidiană a muzelor dospite de vreme. (...) În locul poeziei lui Eminescu, ni se dă limonadă de clar de lună, în locul unui Odobescu, unui Hajdeu, unui Caragiale, ni se dă... citiți vă rog ce se publică de obicei. Imitația în literatură

mai are însă și neajunsul că trivializează pe cei imitați încît îi face de nemaicîtit“.

De remarcat conflictul terminologic dintre categoria pozitivă și cea negativă a Decadenței : pentru tradiționaliști, cuvîntul „decadent“ are conotații patologizante : „boală“, „degenerescență“, „sminteală“ ; polemic, Davidescu transferă accepțiile negative asupra literaturii adversarilor. Tonul insurgent, „purificator“ al manifestului se prelungește în două interviuri imaginare cu caracter pamfletar semnate Nae & Mitică (corespunzînd celor mai tineri insulari : Nae Ionescu și Dem. Theodorescu) : „Interview cu statuia lui Ovidiu“ (despre Victor Eftimiu) și „Interview cu boul lui Grigorescu“ (despre Al. Vlahuță și E. Lovinescu) ; o altă rubrică polemică – „Obsesii contemporane“ – îi ia în colimator pe E. Lovinescu (autor : I. Minulescu, sub semnătura „X“ – se pare, o replică la articolul defavorabil pe care criticul i-l dedicase : „cameleon de profesie, corect ca o pagină copiată de un maestru de caligrafie“), Victor Eftimiu (taxat de Dem. Theodorescu, alias „Teo“) și Cincinat Pavelescu (autor : Nae Ionescu, alias „A“), ca și rubrica „Note, informațiuni, inserții și reclame literare“. În fine, un „sotissier“ simbolist – „Serviciul de ecarisaj literar“ – etalează fragmente literare „compromițătoare“, fapt ce va fi atras, desigur, antipatia lui O. Densusianu.

A fost oare „simbolistul“ Ion Minulescu cel în care integraliștii anilor '20 recunoșteau un precursor analog lui Apollinaire, un prefuturist ? Unii exegeți postbelici înclină să afirme că da. Argumente în acest sens găsim, de pildă, în sinteza despre modernismul românesc a lui Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, vol. II, Ed. Eminescu, București, p. 86. Reținem, din concluziile analizei liricii minulesciene (preluate, în mare măsură, după *Istoria...* lui G. Călinescu...), următoarele considerații : „Avînd, prin figurație (nave, trenuri), atingere și cu „poezia spațiului“, lirica minulesciană de dinainte de Primul Război este, în același timp, întru cîțva futuristă, în virtutea retorismului patetic și a poetizării produselor civilizației și tehnicii“. „Retorismul energic, viril“, vervos și extravertit, care îi plăcuse lui Caragiale, este o marcă temperamentală, un indice de mentalitate și o punte de legătură între un anume „muntenism“ activ și plebeu (propriu inclusiv lui Arghezi) și fervoarea polemică a futurismului. La fel – teatralitatea cabotină (futuriștii erau mari admiratori ai teatrului de varietăți), aerul de Charlot (figură mitică a primei avangarde istorice), prozaismul căutat, jovialitatea iconoclastă și spiritul „goliardic“, villonesc. Poemele publicate în anii '20 în *Continuarea* lui Vinea („Dragoste falită“, „Idilă“ ș.a.) confirmă, cu asupra de măsură, această întîlnire. Pe de altă parte, sintaxa minulesciană rămîne una cvasitraditională : s-a observat de la început faptul că

minul Minulescu „maschează” sub forma verslibrismului o prozodie clasică, alexandrină, similară celei a pașoptiștilor munteni, prin puneri în pagină improvizatorice: rimele devin astfel interioare, încorporate ritmului acestui discurs paradoxal-grandilocvent, afectiv, spumos ca o șampanie franțuzească bine agitată. Destructurarea sintactică nu afectează nici pseudosimbolismul bonom al simulantului Minulescu, nici estetismul ostentativ polemic, antiromantic al imagistului Adrian Maniu; înainte de război, ea se exprimă timid mai ales în experimentele poetice din *underground* ale lui Ion Vinea și, mai ales, ale viitorului Tristan Tzara („În gropi fierbe viața roșie”, cel mai radical experiment poetic predadaist din România acelor ani). Extravertirea cabotină și iconoclastă proprie atitudinii minulesciene va fi reciclată dadaist de același Tzara, iar începuturile poeziei prozaice a avangardistului Geo Bogza se vor resimți puternic de pe urma influenței lui Minulescu, mărturisite de altfel în al său *Jurnal de copilărie și adolescență* (Editura Cartea Românească, București, 1987).

Modernismul estetic al stîngii românești antebelice

În preajma răscoalelor țărănești din 1907, stînga intelectuală românească de după „trădarea generoșilor” (i.e.: dezertarea la Partidul Liberal, în 1899, a socialiștilor și eclipsa revistei *Contemporanul* a lui C. Dobrogeanu-Gherea și Ion Nădejde) încearcă să se regroupeze în jurul cîtorva noi publicații social-literare militante: *România muncitoare*, *Viitorul social*, *Pagini libere*, prin care apără „cauza” muncitorimii urbane. Efemera revistă *Curentul nou* a lui H. Sanielevici (Galați, 1905) anunță *Viața românească* a lui G. Ibrăileanu și C. Stere (Iași, 1906). Semnificativă pentru abordarea noastră este însă apariția *stîngii estetice moderniste*, unde noutatea „emancipatoare” este afirmată în și prin artă. Desprinsă din trunchiul *Literatorului*, nu mai puțin efemera *Linia dreaptă* a lui T. Arghezi, Gala Galaction, N.D. Cocea și V. Demetrius (1904) este un cuplaj insolit între tinerii macedonskieni de la *Liga ortodoxă* și „proletariatul intelectual” de orientare socialistă, constituind totodată embrionul din care se va naște, peste cîțiva ani, *Viața socială* (1910), condusă de Arghezi și N.D. Cocea. Temutul, vitriolantul pamfletar, condamnat în 1907 ca instigator al răscoalelor țărănești, participant la mitingurile muncitorești din Parisul începutului de secol (unde îi cunoaște pe Auguste Rodin și Anatole France), va iniția ulterior cotidianul *Rampa* (1911,

orientat către problemele teatrale și artistice) și săptămînalul independent de orientare socialistă *Facla*, unde Cocea și Arghezi – proaspăt întors din Elveția, unde-l audiase pe Jean Jaurès – vituperează politicianismul burghez și tradiționalismul paseist, militînd pentru votul universal și pentru „marele ideal de emancipare” a omenirii. În anii războiului, va milita în contra Puterilor Centrale și, la Petrograd, va scoate foaia *L'Entente*, sprijinind revoluția bolșevică. „Pleiadei” Arghezi-Cocea-Demetrius-Galaction i se alătură, din 1913, foarte tînărul Ion Vinea, care devine – la doar 18 ani – cronicarul literar al *Faclei*. Nu trebuie uitat nici aportul pictorului și graficianului postimpresionist Iosif Iser, „maestrul” lui Marcel Iancu. Programul politic al revistei e asociat unei orientări artistice modernist-„revoluționare”: „Noi am crezut că menirea unei reviste e să recunoască talentele noi, să le dea sprijinul să se afirme (...) am încercat o colaborare liberă între artă și socialism și ne-a plăcut gîndul să punem idealul nostru social (...) sub auspiciile poetului celui mai revoluționar al vremii noastre: Tudor Arghezi” (*Viața socială*, 1910, nr. 10-12). La acea dată, Arghezi (a cărui „revoluționară” „Rugă de seară” e plasată ca editorial în primul număr al *Vieții sociale*: „O! dă-mi puterea să scufund/O lume veche, lîncezîndă,/Și să țîșnească-apoi din fund/O alta, limpede și blîndă”) începuse să fie apreciat și de critica, pînă atunci, ostilă. Ilarie Chendi în *Tribuna*, G. Ibrăileanu în *Viața românească* salutaseră vigurosul său talent. Semnificativ e faptul că, deși apropiat (pe linie ideologică) pînă prin 1910 de *Viața românească*, Cocea se delimitează de poporanism pe criterii estetice (deși, nu numai...), intrînd în conflict cu Ibrăileanu. Antipoliticianismul (de fapt, antiliberalismul) „proletărizant” de la *Facla* se va întîlni însă cu cel criticist de la *Noua revistă română*, conduse de junimistul C. Rădulescu-Motru. Naționalist moderat, antiliberal aflat în faza non-etnicistă a gîndirii sale, profesorul de filozofie și psihologie se va orienta, alături de I.L. Caragiale, către Partidul Conservator Democrat al lui Take Ionescu, arătîndu-se deschis chiar colaborării cu socialiștii. Noua serie a revistei sale (1908-1916) reflectă această orientare eclectică, deschisă, nediscriminatorie. Sub influența secretarului de redacție Constantin Beldie, paginile literare se deschid tot mai mult către estetism (aici va publica un poem și viitorul Tristan Tzara, alături de A. Maniu, I. Iovanachi, D. Iacobescu, Ion Pillat, Emil Isac ș.a.). În *Memoriile* sale, Beldie va evoca, nu fără nostalgie, „liberul acces în revistă dat tuturor nebunilor, tuturor inadptabililor (...) victimele unei originalități proprii greu de definit sau de identificat, sau ale unui talent, de voie, de nevoie, inconformist. Literații cei tineri de școală nouă, admonestați pe alurea ca școlarii cei răi și trimiși pe la casele lor de

tațele prea serioase și în papuci de casă, precum *Viața românească*, poporanistă și cu nasul mult prea sus, sau *Vieța nouă*, pe cât de anemică, pe atât de mofturoasă și exigentă; – talente larvare sau minore, desigur, și prea de capul lor, dar (...) tineri, tineri intrați buzna pe ușa larg deschisă a *Noii reviste române*, întinerită și ea – această revistă pînă mai ieri a universitarilor, a pedagogilor, a sociologilor și economiștilor – prin acest contact nou și familiar, potrivit de altfel crezului inițial al directorului" (*op. cit.*, p. 145). O activitate susținută în direcția promovării artei noi va avea, de la început, și revista *Rampa* de „teatru, muzică, literatură și artă”, care – în 1912, sub genericul „Convorbiri cu...” – va găzdui și o anchetă realizată de Mihail Cruceanu pe tema legitimității literaturii simboliste: „Există o mișcare nouă în literatura noastră? Ce crede d-sa despre influența străină? Se observă ceva nou la scriitorii noștri?”, la care răspund Ovid Densusianu (nr. 65/1912), E. Lovinescu (nr. 66/1912), Simion Mehedinți (nr. 71/1912), Liviu Rebreanu (nr. 234/1912), Ion Minulescu (nr. 238/1912), I.Al. Brătescu-Voinești (nr. 33/1913), M. Dragomirescu (nr. 77/1913).

Noua revistă română va tipări, între multe altele, medalioane despre Rémy de Gourmont și Mallarmé, traduceri din Whitman (primele apărute la noi) ș.a. Adversară a exclusivismului religios; nu a ezitat să publice, sub semnătura „ciorăparului” Ilie Stroiescu din Ploiești un articol în apărarea adventismului oprimat de clerul ortodox autohton. În răspăr cu tradiționalismul antisemit, a găzduit numeroși colaboratori evrei, de la F. Aderca și Tristan (Tzara) la filozoful spinozian Ion Brucăr. Cronica literară a fost ținută, cîțiva ani, de către tradiționalistul moderat Ion Trivale (Josef Netzler), mort cu arma în mînă, pe front, în 1916.

Modelele interne ale tinerilor poeți estetizanți erau – pe lîngă „precursorul” Macedonski – Arghezi și Minulescu; la nici doi ani de la apariția *Insulei*, între cei din urmă apar însă tensiuni: ironizînd caustic noul epigonism al minulescienilor, Arghezi denunță, cu ocazia apariției volumului *De vorbă cu mine însumi...* (1914), „caragialismul” retoric al lui Minulescu („E ca un plisc Farfuride răzbit în symbolism” – v. „De vorbă cu mine însumi” de I. Minulescu, în *Scrieri*, 23, Ed. Minerva, București, 1972, p. 400).

Epuizarea symbolismului se traduce inclusiv prin manierizarea sa epigonică din efemerele, palidele *Farul*, *Sărbătoarea eroilor* (satelite ale *Vieții noi*) sau *Grădina Hesperidelor* (a lui Al.Th. Stamatiad). Publicații precum *Cronica* a lui I.N. Theodorescu, Arghezi și Gala Galaction, ca și prima serie a *Chemării* lui Ion Vinea, unde S. Rosenstock debutează sub pseudonimul Tristan Tzara (nu în *Versuri* și proză, cu traducerea whitmaniană din „Song of Myself”, cum

continuă să considere Emil Manu în *Reviste românești de poezie*, ediția a doua, Curtea Veche, București, 2001, p. 68) aparțin deja unei alte „vîrste” estetice. Relativ permeabil la simbolism devine și popularul magazin *Flacăra* al lui C. Banu, după cooptarea în redacție a lui Ion Pillat și „atragera” lui Adrian Maniu. Parnasianul gourmontian Nicolae Davidescu publică aici – din 1914 – foiletoane critice favorabile estetismului, reunite după război în primul volum de *Aspecte și direcții literare*. În avangardă trece acum „a treia cale” militantă promovată de Arghezi, Cocea și Vinea.

Primul modernism autohton și identitatea evreiască „periferică”

O „chestiune” exploatată uneori în sens xenofob de adepții orientărilor naționaliste are în vedere rolul jucat de scriitorii evrei în cadrul modernității artistice românești. Ea a fost discutată, printre alții, de criticul Ov.S. Crohmălniceanu în volumul postum *Evreii în mișcarea românească de avangardă*, Ed. Hasefer, București, 2002. Critica și publicistica epocii oferă un material de studiu extrem de bogat, care depășește cu mult obiectivele lucrării de față. Colaborarea dintre români și evrei în perimetrul modernismului și al avangardei merită, desigur, o abordare specială; nici o istorie culturală a modernității noastre artistice nu mai poate face abstracție de ea. Pentru abordări sintetice ale fenomenului, v. Leon Volovici, *Ideologia naționalistă și „problema evreiască”. Eșeu despre formele antisemitismului intelectual în România anilor '30*, Ed. Humanitas, 1995, și Andrei Oișteanu, *Imaginea evreului în cultura română*, Humanitas, 2001, ed. revăzută în 2004. În preajma lui 1900, „Unele evoluții intervenite în viața comunității evreiești – apariția primelor forme de organizare social-politică și culturală a evreilor, cu programe revendicative și organe de presă în limba română, primele mișcări sioniste, prezența numeroasă a evreilor în mișcarea socialistă – se vor reflecta și în multiplicarea și «modernizarea» formelor de antisemitism și apariția unor noi capete de acuzare în campaniile împotriva acordării de drepturi civile evreilor” (Volovici, *op. cit.*, p. 38). Apariția de organizații studențești sau profesionale antisemite, înființarea Partidului Naționalist Democratic, cu caracter explicit antisemit, al lui N. Iorga și A.C. Cuza (1910), aduc în prim-plan un antisemitism cultural-religios – în care evreul e văzut ca un „pericol” dizolvant, antinațional și anticreștin – și un antisemitism politic, în care figura evreului e asociată tot mai mult elementului anarhist, revoluționar, după război – bolșevic.

Într-un studiu recent : „Felix Aderca : jewishness and modernism“, publicat în revista *Studia Hebraica*, nr. 1, București, 2001, Mihai Mândra relevă succint afinitatea spiritului iudaic secularizat cu modernismul și avangarda : *I detect in the figure of the Jewish modernist artist an aesthetic sublimation of his ethnic otherness, a consequence of his existential history marked by the experience of cultural displacement and isolation. This artist inherits from his ethnic ancestors the condition of perpetual emigration/immigration, homelessness and spiritual transitoriness. (...) Thus, he is a moralist, a prophet and a rebel. Art for art's sake meant, for the Jewish modernist, freedom from community constrictions and fettering clichés, a chance to live up to his unrelenting individualism. Modernism offered the spiritual ethnic „other“ the opportunity of a Zeitgeist open to a rootless present continuous. For the Jewish spirit, relatively recently freed from religious community life, out in the open in the secular world, there was no justification or nostalgia for a loss of classical wholeness and harmony. (...) It is a repetition of the Haskala wakefulness, a tearing away from the Book in favor of the immediate, skeptic and rational experience. As an opponent to artistic tradition the modernist is, after all, a Talmudist, i.e. an intelligent, creative revisionist of a code. Jewishness gets asserted by the tearing away from an already constituted system, the rejection of the cultural authoritarian norm in the best tradition of Judaic monotheism, the singular original theocentric vision in a former world of anthropomorphic religious representations.*

Oarecum pe aceeași linie, un eseu sociologic al ieșeanului Dan Lungu, *Literatura scrisă de evrei ca joc între experiența de viață și spațiul estetic de distincție*, Ed. Liternet, 2003, ajunge la concluzii relevante – deși, pe alocuri, exagerate – privind opțiunea modernisto-avangardistă a scriitorilor evrei, înțeleasă ca soluție de afirmare în interiorul comunității de referință : „Cel ce vrea să se afirme în spațiul literar românesc este «condamnat» la modernitate, la cultivarea valorilor personale. Prezența artiștilor evrei în fruntea avangardei nu este întâmplătoare, ei sînt nevoiți să-și creeze un spațiu de distincție, iar acest spațiu estetic de distincție să nu reclame o experiență de viață similară cu a majorității. De aceea sînt obligați să arunce în aer canoanele tradiționale, modul de a simți (corelativ modului de a trăi) deja stabilit, logica și regulile gramaticale, să nege vehement trecutul. Lor li se alătură artiștii români tineri care, deși au o experiență de viață ce le-ar permite accesul la o estetică tradițională, sînt nemulțumiți și preferă crearea unor noi nișe estetice, un spațiu propriu de manifestare, cu putere de distincție vizavi de generația anterioară“. Nu altele erau, în esență, constatările

unor critici moderniști interbelici : „în toate mișcările de avangardă, sociale, ca de pildă socialismul de odinioară sau comunismul de azi, sau literare, ca simbolismul francez sau expresionismul german, rolul evreului, de propagandist al noutății, este pretutindeni identic. Departe de a fi dăunătoare, prezența acestui agent poate fi bine-venită” (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, Evoluția poeziei lirice*, Editura Minerva, București, 1973, pp. 675-676). Nevoia evadării din „ghetou” (o altă ipostază – dramatică – a condiției periferice) către o artă „internațională”, emancipatoare și eliberatoare, opusă canonului cultural etnocentric resimțit ca opresiv și potențial xenofob, constituie, fără îndoială, un impuls determinant.

Oricum, deschiderea mediilor românești către modernitatea artistică în pragul Primului Război Mondial a fost stimulată și de aportul deloc neglijabil al tinerilor scriitori evrei emancipați. Înfocat apărător al înnoirii artistice, poetul și publicistul de etnie evreiască F. Aderca gestionează, o vreme, pagina literară a *Noii reviste române*, unde polemizează cu criticul evreu de orientare naționalist-tradiționalistă Ion Trivale „în marginea poeziei simboliste” (*Noua revistă română*, nr. 15, nr. 12 din 23 februarie 1914 : Trivale, „Pentru doi panigeriști ai simbolismului român”, și nr. 18 din 23 martie 1914 : Aderca, „În marginea poeziei simboliste”), respingînd primatul specificului etnonațional în artă și militînd pentru „noutate” și „internaționalizare” estetică, în răspăr cu acuzele de „iresponsabilitate morală” și „dezrădăcinare sterilă”. Paginile literare ale publicațiilor estetizante găzduiesc debuturile viitorilor avangardiști Jacques G. Costin (*Seara*, 1914) și F. Brunea (*Versuri și proză*, 1915). B. Fundoianu și I. Călugăru, ambii proveniți din medii hasidice bucovinene, frecventează în timpul războiului cercul lui Bogdan-Pitești. Revistele *Fronța* și *Absolutio* sînt scoase de tineri moderniști evrei cu simpatii umanitariste (E. Relgis și, respectiv, I. Ludo), *Simbolul* îi are printre lideri pe S. Samyro și Marcel Iancu, iar citata *Versuri și proză* e condusă de un „duo” alcătuit din profesorul româno-francez I.M. Rașcu și publicistul evreu Alfred Hefter-Hidalgo. În aceste medii se dezvoltă un adevărat cult pentru doi dintre „asimilatorii” autohtoni ai modernismului european : Ion Minulescu și, mai ales, Tudor Arghezi, cu consecințe inclusiv în plan artistic (v. cazurile unor B. Fundoianu, F. Aderca și I. Călugăru). Un alt prieten și susținător al debutantului Benjamin Wechsler, încă din anii debutului, a fost Gala Galaction, care s-a străduit în zadar să îl publice la poporanista *Viața românească* a lui G. Ibrăileanu. Legitimitatea și autenticitatea locală pe care acești „eretici”, în raport cu naționalismul tradiționalist dominant, le confereau, prin opera lor, unei arte internaționale au reprezentat, fără îndoială, un argument forte.

Publicistica lui Arghezi, Cocea și Vinea din această perioadă abundă în articole ostile discriminărilor și persecuțiilor etniciste. Într-o suită de tablete cvasiliterare din 1913, tânărul Vinea „prinde” – cu luciditate – ceva din atmosfera de „misticism”, prerevoluționar a momentului: „Azi, sîntem mult mai mistici ca părinții noștri, cari se închinau mult, mergeau la biserică, fără să fie însă pasionați și fanatici. Doar că idolii s-au schimbat (...) Adorarea a rămas și s-a intensificat. Avem acum spirite moderne și cultivate, obsedate de utopii... Socialismul – fie el utopie ori nu – nu e un adevărat cult care-și are preoții săi, oratorii săi și mulțimea credincioasă a lucrătorilor și proletarilor?”, interpretînd în această cheie manifestația antisemită a studenților lui Mihail Dragomirescu împotriva piesei *Manasse* a lui Ronetti-Roman: „Cînd sîntem în vremea misticismului, de ce n-am admite o clipă că în manifestația contra lui Manasse se ascunde un nemărturisit sentiment de *antipatie* religioasă?”, și demontînd pseudoargumentele etniciste ale românismului xenofob: „Ronetti-Roman era de origină *jidan*, deci nu poate fi scriitor român. I.L. Caragiale era de origină *grec*, deci... Mihai Eminescu era de origină *slav*, deci... Millo, Pascali, Negruzzi, Ghica, Gherea, Cerna, Iorga nu pot fi scriitori români” („Filigrane”, *Facla*, an. IV, nr. 13-14, 25-26 octombrie 1913, semn. Ion Iovin).

În România de la 1910, statisticile indicau o populație evreiască de aproximativ 430.000 de locuitori, 15 % din populația Bucureștiului fiind de origine iudaică. Majoritatea tinerilor scriitori de etnie evreiască proveneau din Moldova, unde multe orașe aveau o populație majoritar evreiască (aşkenadă). Puternica tradiție hasidică din aceste comunități de limbă idiș (chiar dacă mulți vorbeau românește în familie și urmau școli cu predare în limba română) a servit, se pare, drept mediu favorizant pentru un anume expresionism iudaic, pregnant în pictura unor Marc Chagall și Soutine sau în farsele umoristului Shalom Alehem. Ov. S. Crohmălniceanu discută pe larg aceste aspecte în monografia sa dedicată expresionismului în literatura română. Potrivit lui Salomon Schulman (*Jiddischland. Bland Rabbiner och revolutionärer*, Nora, 1998), citat de cercetătorul suedez Tom Sandquist („Cum a devenit Samuel Rosenstock dadaist. Tristan Tzara și contextul său românesc”, în *Balkon. Revistă de artă contemporană*, nr. 4, septembrie 2000, Cluj, pp. 12-13), pe „tărîmul idiș”, caracterizat de „ludism lingvistic” și ireverențiozitate antiintelectualistă, exista o „capacitate singulară de a înțelege logica nebuniei și de a transforma logicul în absurd. Aici, a duce existența pînă la extreme și în același timp a vedea expusă propria goliciune (a rîde de hainele noi ale împăratului) erau obsesiile interioare. (...) În ciuda aspectului – robe negre și șuvițe cîrlionțate – lumea idiș a

devenit poate cel mai important loc de întâlnire al modernității". „Tradiția cîntecelor evreiești – adaugă Sandquist – trebuie să fi fost și ea tentantă pentru un viitor dadaist. Pamfletele hasidice rimate, de exemplu, păstrau melodii tradiționale, în timp ce textul se constituia ca rafinată luare în rîs a toate și a tuturor". Acest determinism etno-spiritual trebuie totuși luat ca o speculație, sub beneficiu de inventar. Este greu de spus în ce măsură atitudinea „dadaistă” a lui Tristan Tzara îi e îndatorată. Cert este că poezia și eseistica lui B. Fundoianu (în care modernitatea coexistă cu un anume tradiționalism spiritual) sau proza din *Căii lui Cîbicioc*, *Paradisul statistic* și *Abecedar de povestiri populare* a lui Ion Călugăru (adolescenți în timpul Primului Război Mondial) datorează mult tradiției hasidice galițiene. Colaborările lor la revistele *Mîntuirea* și *Lumea evree* stau, de asemenea, mărturie în acest sens (v. B. Fundoianu, *Iudaism și elenism*, ediție și prefată de Leon Volovici și Remus Zăstroiu, Editura Hasefer, București, 1998). Pe de altă parte, influența simbolistă și mai ales cea a lui Tudor Arghezi, cu aliajul de cruzime naturist-blasfemiatoare și disciplină formală, nu pot fi omise. Începuturile poetice simboliste și posteminesciene ale lui Fundoianu – descendent al familiei publicistului Moses Schwarzfeld, influențat deopotrivă de Eminescu și Arghezi, ca și de iudaismul poetului idiș Iacob Gropper – nu anunțau rupurile ce aveau să vină. Însă poemele scrise la sfîrșitul Primului Război Mondial, într-o Moldovă devastată apocaliptic (paralel cu fenomenul Dada), și publicate mai tîrziu în volumul *Priveliști* (1930), ca un omagiu adus limbii române de exilatul francez, mărturisesc – dincolo de ironia și umorul caustic al atitudinii – despre o extrem de acută angoasă a provinciei. Scrise, aproape toate, într-o impecabilă prozodie clasică (autorul a pledat în numeroase ocazii pentru un clasicism modern...), ele sînt – ca și prozele lui Călugăru – ecorșeuri expresioniste ale unor locuri „unde nu s-a întîmplat nimic”, obiecte poetice autonome, realizate după sintaxa amintirii (prefața „Cîteva cuvinte pădurețe” conține, în prima parte, o estetică aproape „constructivistă”). Natură scindată – ca și colegul său Ion Vinea – „între două lumi”, între nostalgia estetizantă a clasicității patriarhale și revolta profetică a avangardei, „arghezianul”, „naturistul” Fundoianu din *Herța*, *Priveliști* sau *Cîntece simple* se află de fapt la antipodul „bucolicelor”, „jammesienelor” lui Ion Pillat din volumul „monografic” *Pe Argeș în sus*, unde dominantă este seninătatea nostalgică și melancolică, armonia abia tulburată a comuniunii cu familia, strămoșii, locurile natale. Poemele sale sînt poeme ale unei tradiții devastate, descompuse, „în mizerie”, o tradiție biblică și „patriarhală” ieșită din țîțîni, din care nu au mai rămas decît aromele crepusculare și imaginile agreste, tematica

(întoarsă pe dos) și „carcasa” prozodică a unei umanități alienate, reificate. Această „carcasă” clasicizantă îl determină însă pe criticul Mircea Martin să aprecieze că insurgența lui Fundoianu se oprește la nivelul prozodiei, operînd exclusiv la nivelul conținuturilor (și al formei conținuturilor). „Aristocrat al revoltei”, Fondane a rămas un adept al „organicismului” și al disciplinei formale, al unui „nou clasicism”, susținut în numeroase articole și eseuri, un adversar al anarhiei formale, chiar dacă apropiat al cercurilor avangardiste (în *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, Mircea Martin se oprește pe larg asupra contradicțiilor și paradoxurilor autorului). Rimbaldiana „Paradă” (lui F. Brunea) rezumă programatic o atitudine modernă, de ruptură fatală, de negativitate angoasată, un autoportret liric în fond: „...Poate oprit cu fața sleită-ntr-o vitrină,/miracolul mă doare încremenit în pluș/și-aș vrea să fiu în axa pe care manechinul/prezintă cea din urmă croială de minuși/.../Poate-am greșit, Părinte, cînd ți-am cîntat natura/cuminte și curată, ca-n paradisul vechi/erau în mine forța, schimbarea, setea, ura -/ și sîngele în mine mă trage de urechi//Era în mine ceea ce sparge să se nască,/în mine-un demon care ședea pe continent/cu-o față care plînge și una care cască,/în mine năzuința de-a deveni dement./Închis în amintire ca-ntr-o obscură strofă/în vidul unde steaguri de ideale-mpung/te-aștept să vii, trompetă de spaimă, Catastrofă, -/ Sărut urcînd în ochii oceanelor, prelung” (*Baisers montant aux yeux des mers avec lenteur*, Rimbaud, n.a.). Periferia devastată, apocaliptică, alienată, contorsionată tragic și grotesc – iată o „temă” (o „themă”, cum ar fi spus Ion Vineanu...) prin care viitorul Fondane se alătură colegilor săi de generație, simbolisto-modernistă și preavangardistă, de la Bacovia și simbolistii moldoveni la Tristan Tzara. Nostalgia expatriatului din 1923 față de ținuturile „coloniei” natale și față de limba română exprimă, în fond, o dramă a identității periferice, peste care se suprapune cea a condiției de Ahasverus, de evreu rătăcitor și de exilat etern. Volumul din 1930 este recuperarea unei provincii devenite imaginare (ținuturile bucovinene din Herța natală) și a unui acasă de neatinș.

O caracterizare evocativă pătrunzătoare a celui mort în 1944 în lagărul de la Auschwitz îi aparține lui Emil Cioran, prietenul său de idei din diaspora pariziană. Vorbînd retrospectiv, într-un „exercițiu de admirație”, despre tulburătorul eseu al lui Fondane, *Baudelaire ou l'expérience du gouffre*, moralistul franco-român „citește” o temă de adîncime a autorului, originată în experiența sa moldovenească: „Numeroși cititori ai cărții sale despre Baudelaire au fost impresionati de capitolul despre plictiseală. Cit despre mine, întotdeauna am făcut o legătură între predilecția lui pentru această temă și

rădăcinile sale moldave. Paradis al neurasteniei, Moldova e o provincie de un farmec trist, de-a dreptul insuportabil. La Iași, capitala ei, am petrecut, în 1936, două săptămîni. În lipsa alcoolului, aş fi murit de urît, un urît ce te topea pe picioare. Fondane cita adesea versuri din Bacovia, poetul plictisului moldav, plictis mai puţin rafinat, dar mai coroziv decît spleen-ul. (...) Experienţa „abisului“ are, precum se vede, izvoare îndepărtate“. (*Faşa cea mai brăzdată, cea mai suptă din cîte s-ar putea imagina...*, în vol. *Exerciţii de admiraţie*, traducere de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, ediţia a II-a, revăzută, Bucureşti, 1997, p. 167). Pentru Cioran, ca şi pentru tînărul Mircea Eliade, Moldova este însuşi spectrul obsedant al Provinciei, loc dezolant al ratării, al minoratului fără ieşire... Atît în cazul lor, cît şi în cel al lui Tzara, Fondane sau Ionesco, „inadaptarea“ la condiţia periferică a fost depăşită printr-o ruptură modernă, voluntaristă...

Un descendent mai tînăr al simbolismului moldav este Ilarie Voronca, şi el expatriat mai tîrziu (după o lungă „navetă“ avangardistă) în Franţa. Debutul său editorial din 1923, cu volumul *Restrişti*, arată un melancolic, puternic influenţat de poezia „de sanatoriu“ a lui Bacovia şi Camil Baltazar, poet al tristeţilor provinciale, al nostalgiilor, al melancoliilor şi reveriilor sentimentale în decor simbolist, şi numai frenezia imagistică dezlănţuită anunţă rupturile de mai tîrziu. Intrat în cercurile de avangardă, fostul Eduard Marcus („pseudonimizat“ de E. Lovinescu) îşi converteşte visările şi restriştile aflate sub semnul periferiei fără ieşire într-o jubilaţie anarhic-expansionistă – în colaborările de la *Punct*, *Contimporanul*, *75 H.P.*, *Integral* şi *unu*, însoţite de manifeste şi profesii de credinţă avangardiste – tot mai organizată, despletită în versuri whitmaniene sau disciplinată prozodic, colorată futurist, dadaist şi, mai tîrziu, suprarealist, pentru ca, ajuns în Franţa, să le decanteze în tonurile „clasice“ ale unui umanitarism panteist. Umbra simbolistă, nostalgic-estetizantă şi intimistă, „pillatiană“ şi provincială, îl va însoţi însă multă vreme – ea îi va fi de altfel reproşată în momentul rupturii faţă de colegii avangardişti de la *unu*, după intrarea în Societatea Scriitorilor Români, după angajarea ca funcţionar la Direcţia Presei şi după colaborarea cu Ion Pillat... Atît Fundoianu, cît şi Voronca sînt nişte „călători“ şi nişte exilaţi, destinele lor de poeţi expatriaţi – evreo-franco-români – se aseamănă mult şi, printr-o coincidenţă semnificativă, coincidenţă, totuşi, în pofida unor bănuieli şi acuze formulate de unii comilitoni, fiecare va publica un volum intitulat *Ulysse*...

Alexandru Bogdan-Pitești : un animator controversat al „primului modernism” autohton

Personalitatea controversată a lui Alexandru Bogdan-Pitești, emblematică pentru epoca dintre 1895-1920, constituie o stațiune obligatorie pentru istoria intelectuală a primei noastre modernități artistice. Animator cultural, estetic, critic de artă, organizator de expoziții și protector al artiștilor moderni, amfitrion, gazetar versatil și colecționar (cel mai important din istoria României, alături de Zambaccian și Kalinderu), B.-P. a jucat un rol-cheie în metabolizarea noutății artistice. Nume precum Macedonski, Arghezi, Gala Galaction, G. Bacovia, Fritz și Cecilia Storck, Ion Minulescu, Claudia Millian, Eugeniu Ștefănescu-Est, Paciurea, Oscar Han, Victor Eftimiu, N.D. Cocea, Mateiu Caragiale, Adrian Maniu, Ion Vineanu, B. Fundoianu, Ion Călugăru, M.H. Maxy, Marcel Iancu, C. Brâncuși, Ștefan Luchian, Iosif Iser, N. Tonitza, Th. Pallady, Camil Ressu, N. Dărăscu, Ștefan Dimitrescu, Apcar Baltazar, C. Artachino, Cornel Medrea, Al. Brățășanu, Jean Steriadi, Ion Theodorescu-Sion, Gabriel Popescu, Al. Poitevin-Skeletti, N.S. Petrescu, G. Demetrescu-Mirea, Maria Ciurdea-Steurer, Nina Arbore, Artur Verona, Rodica Maniu ș.a.m.d. i-au frecventat salonul. Că de unii se folosea întru acoperirea combinațiilor sale financiaro-politice, speculându-le nevoia de bani și afirmare, este neîndoielnic. Cercul era de fapt o lume cvasiboemă, cvasiinterlopă, o societate pestriță și eteroclită de poeți, ziariști, pictori, sculptori, graficieni, caricaturiști (unii dintre ei – necunoscuți la acea dată), cărora li se adăuga un număr de escroci, bon-viveuri excentrici și prostituate. De o jenantă notorietate a rămas activitatea filogermană a mentorului din timpul Primului Război Mondial, care i-a atras și o condamnare la Văcărești. Adversarul său constant, E. Lovinescu, îl va desființa după război într-un articol din *Sburătorul literar*, I, nr. 35, 13 mai 1922, p. 179-180 („Revizuire morale. Bogdan-Pitești, N.D. Cocea și T. Arghezi, factori ai conștiinței naționale”). Atitudinile ideologice din perioada 1913-1918 ale membrilor cercului constituie un subiect care ar merita, în alt context, o abordare aparte, incluzând explorarea cotidianului *Seara*, a cazului Aristide Blank, a „cazurilor” Arghezi, Galaction & Co și a polemicilor din anii 1918-1922 pe marginea „dosarelor colaboraționismului” din presa și din mediile culturale autohtone. O dominantă pare a fi atitudinea antioficială : ambiguă în privința războiului și ostilă față de „politicianismul plutocrat și corupt” al Partidului Liberal. Boemi antiburghezi, unii apropiați cercurilor conservatoare, alții – celor

socialiste, nu puțini predispuși la compromisuri conjuncturale, independenți artistic, dar dependenți financiar, antidinastici și anticlericali, adepți ai neutralismului și pacifismului, critici la adresa politicii proantantiste a guvernului Brătianu, membrii cercului se vor regăsi, după 1918, pe alinamente ideologice diferite.

Istoricul de artă Theodor Enescu a început, la finele anilor '80, o micromonografie minuțioasă și documentată despre colecționarul Bogdan-Pitești, despre colecție și tribulațiile donației sale către stat din 1925 (*Primul muzeu de artă românească modernă: colecția Alexandru Bogdan-Pitești*). Din păcate, lucrarea a rămas neterminată, fiind inclusă – postum – în volumul II de *Scieri despre artă* al autorului, apărut la Editura Meridiane, în 2003, sub îngrijirea Ioanei Vlasiu. Studiul cuprinde și un catalog al colecției, însoțit de note explicative pentru fiecare artist în parte; inventarul colecției a mai făcut, după 1990, obiectul unei cercetări specializate: *Colecționarul mecena Alexandru Bogdan-Pitești* de muzeograful Petre Oprea, Ed. Maiko, București, 1999. Un portret avizat a publicat, la sfârșitul anilor '80, Florin Faifer („Între umbre și penumbre: Al. Bogdan-Pitești“, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 1-2, an. XXIV, 1989). Istoricul literar ieșean vede în B.-P. un „boier și bătăran“ animat de plăcerea negativistă a scandalizării, un esthet vicios, exasperat de minoratul sentimental, monoton și lipsit de profunzime al poeziei/artei autohtone, pe care spera să o deprovincializeze prin contactul cu modernitatea franceză și să o promoveze în afara țării. Despre cei mai mulți dintre artiștii plastici menționați mai sus, B.-P. a scris prezentări și cronici de artă destul de avizate în *Anuarul presei române și al lumii politice*, 1909-1910, sau în alte publicații (*Revista orientală, Ileana, Liga literară*, semnînd, uneori, și Ion Duican), cu o intuiție nedezmințită. Versurile, poemele în proză, comentariile plastice și eseurile risipite prin reviste nu și le-a adunat niciodată în volumele anunțate – neglijent sau risipitor cu propriul scris. Și-a cheltuit energia intelectuală ca animator și, mai ales, ca personaj, punîndu-și „geniul“ estetic în viață și în pasiunea hedonistă a trăirii efemerului.

„Între cenaclul Junimeii din deceniile 7 și 8 ale secolului trecut și cel al *Sburătorului* lui Eugen Lovinescu de după Primul Război Mondial, cercul de literați și artiști pe care Bogdan-Pitești l-a întreținut în jurul său – mai ales între 1908-1922 – a fost singurul care a oferit (mult mai mult, desigur, decît anemicele cenacluri macedonskiene) o atmosferă de efervescentă intelectuală, de curiozitate artistică bine orientată, propice afirmării și expansiunii adevăratelor talente, valorilor expresive moderne și originale“, scrie Theodor Enescu (op. cit. p. 29). Deși cam exaltate, afirmațiile cuprind o bună doză de adevăr. Schimbînd ce e de schimbat – și sînt multe de

schimbat! – am putea compara influența informală/catalitică a lui Bogdan-Pitești cu cea exercitată asupra tinerei generații din anii '30 de către Nae Ionescu, și el un „geniu oral“, produs controversat al culturii Decadenței, risipit în gazetărie și rutinat în combinații oculte.

Figură de boier cabotin și cinic, libertin prematur consumat de excese (luxură, apoi pederastie și narcomanie), amoralist cu nostalgia moralei, conviv seducător și cult, cu o conversație pitorească și licențioasă (stilul Mateiu Caragiale din corespondența cu N.A. Boicescu), „estet al viciului și vicios al artelor“, prin sprijinirea cărora s-a răscumpărat, Bogdan-Pitești a jucat un rol decisiv în susținerea financiară a cenaclului macedonskian și a revistei *Literatorul*, în afirmarea lui Tudor Arghezi (chiar primele sale poeme îi sînt dedicate „puternicului, eruditului critic“ B.-P.), Ștefan Petică și Ștefan Luchian. Primul îi va păstra toată viața o nedezmîțită recunoștință. Potrivit aceluiași Arghezi, „influența lui (B.-P.) asupra lui Luchian, pribeag, întristat, decepționat, cu încrederea în chemarea lui sfărîmată, a fost, în clipa crucială, decisivă. (...) Pictura românească n-ar fi avut un Luchian fără un Bogdan-Pitești“ („Bogdan-Pitești“, în *Scrieri*, vol. 29, Editura Minerva, București, 1976, p. 366). Stipendiat de Puterile Centrale, între 1913 și 1914, ca director al cotidianului *Seara*, afacerist cu proastă reputație, arestat, pentru scurtă vreme, în urma șantajului încercat asupra bancherului Aristide Blank (apărat, însă, în paginile propriului ziar, de către Tudor Arghezi), Bogdan-Pitești devine, după 1918, un paria și va fi pus la index după moartea subită, în 1922, survenită grotesc, în timpul unei convorbiri telefonice. Acest personaj cu o biografie senzațională, erou al cîtorva romane (Adam Gună din *Venin de mai* și *Lunaticii* de Ion Vinea, boierul Alexandru Lăpușeanu din *Don Juan cocoșatul* de Ion Călugăru) și al cîtorva jurnale (Gala Galaction, Mateiu Caragiale – aici, cu un portret curios de „ingrat“ : „om de un gust îndoielnic“), așteaptă încă să fie recuperat. Numeroasele mărturii adiacente ale celor care l-au cunoscut (T. Arghezi, O. Han, V. Eftimiu, K.H. Zambaccian, E. Lovinescu, Radu D. Rosetti, între mulți alții) sînt suficiente pentru a contura portretul unui dandy balcanic, pitoresc și abject, combinație de Alcibiade și Gore Pirgu. În mod curios, B.-P. lipsește din frumoasa lucrare despre dandysm a Adrianei Babeți (*Dandysmul. O istorie*, Editura Polirom, Colecția „Plural M“, Iași, 2004). Printre puținii cercetători care i-au acordat un rol semnificativ în ecloziunea modernității literare autohtone s-a numărat Rodica Zafiu, în deja menționatul dosar-antologie despre simbolismul românesc (1996). Recent, personalitatea acestui „libertin anarhic în jurul căruia se strîng artiștii avangardei române“, un adevărat „Lorenzo

de Medici al României" (!), a fost reconsiderată și de o tină ră cercetătoare din Italia, Maria-Luisa Lombardo (*Erotica magna. O istorie a literaturii române dincolo de tabuurile ei*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2004). Printre „recuperatorii” de ultimă oră ai personalității lui B.-P. se numără Angelo Mitchievici, autor al unui studiu despre decadentismul românesc (v. fragmentul „Portretul unui decadent – Alexandru Bogdan-Pitești”, în revista constănțeană *Ex Ponto*, nr. 3 (12), anul IV, iulie-septembrie 2006, pp. 108-119).

S-a născut pe 13 iunie 1871, la Pitești, în familia unui fruntaș conservator local, aromân cu genealogie aventuroasă, și a unei fiice de boier. Cu studii neîncheiate de medicină la Montpellier, apoi de Litere și Drept la Paris, după ce absolvise un colegiu catolic genevez, s-a „format” în mediile boeme și anarho-simboliste ale Parisului de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Anarhist, boulangist și aventurier „picaresc” acuzat de multiple activități dubioase, supravegheat de poliția secretă, ar fi publicat articole, poezii și nuvele simboliste la Geneva, în *Le Feu Follet*, și la Paris, în *La Libre parole*, *L'Intransigeant*, *La Brise du soir*, *Le Figaro*, *L'Écho de Paris*, *Le Gil Blas*, *Fin-de Siècle*, *Le Gaulois* ș.a. A fost prieten cu Barrés, Verlaine, Moréas, Maeterlinck, Elisée Reclus, Octave Mirabeau, Péladan și, mai ales, cu Huysmans. „Cultivînd” actrițe cu prestigiu, Bogdan-Pitești ar fi contribuit și la prima reprezentație a *Walkiriei* wagneriene de la Geneva. Respingînd din snobism ortodoxia, se convertește la catolicism, devenind un propagandist fervent. Expulzat în România pentru activități anarhiste (în ciuda intervenției lui Huysmans), își construiește o imagine de avocat „glorios” al artei noi, „ideale”, militînd pentru simbolism etc. Publică în *Literatorul*, *Revista orientală*, *Țara*, *Revista modernă*, *Vieața nouă*, *Ileana* și *La Roumanie* poeme estetizante în limba franceză, finanțează și prefățează ditirambic, în 1897, volumul de versuri franțuzești *Bronzes* al lui Macedonski, organizează în 1896 prima expoziție internațională a artiștilor independenți, căreia îi scrie și manifestul, iar în 1898 – expoziția internațională a Societății de artă „Ileana”, pe care o fondează împreună cu arhitectul Ștefan Ciocâlțu și I.C. Bacalbașa. În același an, pune la cale – prin intermediul Societății „Ileana” – vizita la București și conferințele de răsunet ale afinului său, Josephin „Sâr” Péladan, ziarist, mag, rozacrucian și scriitor erotico-ezoteric decadentist (o prezentare detaliată a vizitei, în Theodor Enescu, *op. cit.*, pp. 48-58), cu un ecou disproporționat în raport cu valoarea destul de modestă a personajului: „Într-adevăr, primirea era excesiv de călduroasă și este uimitor cum atîția oameni politici de vază s-au întrecut în a fi în preajma «Sâr»-ului, la banchete și recepții, a da dejunuri în cinstea lui (ca N. Filipescu și C. Holban), a-l saluta cu toasturi entuziaste.

Oameni politici importanți, ca N. Filipescu, Take Ionescu, I. Lahovary, C.C. Arion, C. Dissescu, sau intelectuali de primă mărime, ca Delavrancea, Rădulescu-Motru, au făcut parte din suita care a celebrat zgomotos prezența la București a acestui reprezentant funambulesc al culturii franceze de atunci, ținând mai degrabă de zonele ei periferice efemere, ca un fel de necesar exutoriu al răătăcirilor ei morale. Va fi fost implicat poate în acest entuziasm exacerbat ceva din complexele unei culturi provinciale, confruntate cu exorbitanța promiscuă a unei mari culturi? În orice caz, acest episod eroi-comic al vizitei lui Péladan este simptomatic pentru climatul tulbure al societății românești de la sfârșitul secolului, climat cultural și moral cu germeni de corupție, pe care, din punct de vedere moral și politic, îl semnala atunci și Maiorescu, dar care, probabil, erau germenii inerenti unei crize de creștere și transformare" (Th. Enescu, *op. cit.*, pp. 52-53). Asemenea „reziduuri periferice" ale culturii occidentale, cu tot aerul lor de sticle colorate oferite de coloniști drept diamante unor sălbatici avizi de străluciri superficiale (*N.b.* : Macedonski le oferea ciracilor săi din cenaclu diamante false din... pauperitate), au avut totuși – nu doar atunci – rolul lor în promovarea și în legitimarea oficială *prin politic* a artei moderne... Cu atât mai mult cu cât „arta decadentă", „arta pentru artă", era privită ca o extravaganță morbidă de către „sănătosul" *mainstream* autohton(ist)... În fapt, aproape nimic nu a lipsit din meniul vizitei : conferințe la Ateneu, vizite la Mitropolie, la Biserica Domnița Bălașa și la Catedrala Sf. Iosif, la Camera Deputaților, chermeze, ecouri abundente în presă, excursii la domeniile organizatorilor etc. etc. Tipic amestec de „omenire" provincială a „boierului"...

După o scurtă activitate politică (candidează la deputăție în Olt și Ilfov, dându-se drept fiu al lui Al.I. Cuza), B.-P. patronează – între 1900 și 1901 – publicarea elegantei reviste de artă *Ileana*, prima de acest gen din România (redactor : I.C. Bacalbașa). Se implică în susținerea artiștilor români moderni, iar din 1910 își deschide casa din Strada Știrbei Vodă nr. 36 ca salon al scriitorilor și al artiștilor. Din 1908, amfitrionul păstorește anual, la „castelul" său din satul Vlaici, județul Olt, pe riul Vedita, o colonie estivală de scriitori și artiști plastici apropiați. Ferment și sprijinitor al artei moderne, devine un redevabil colecționar. Atmosfera luxoasă, cvasiboemă, cvasiinterlopă, de conversație rafinat licențioasă și libertinaj a salonului era „animată" și de prezența soției sale Domnica (alias Iada Gună din *Lunateci*) : „de origine poloneză, fostă femeie ușoară culeasă dintr-un cabaret, aceasta se va metamorfoza peste cinci decenii în «tovarășa Bogdan», soră la serviciul deparazitări din Spitalul Central,

mereu tunsă băieteste, cu glas și alură de bărbătoi“ (C. Beldie, *op. cit.*, p. 166)... Tunsă *à la garçon* și cu atitudini foarte libere, „prietenă“ a scriitorilor de la Terasa Oteteleşanu, Mica Bogdan-Pitești a servit, cu nuri ei androgini, drept model unor pictori precum Camil Ressu, Pallady sau Pascin. Mateiu Caragiale, care a avut o legătură cu ea, și-o amintește în *Jurnal* sub aspecte nu tocmai onorante...

Dincolo însă de orice anecdotică, cercul colecționarului-mecena a fost un excelent mediu conducător de spirit modern, o instituție informală și unul dintre factorii coagulanti ai primului nostru modernism postsimbolist. Imaginea sa se țese, retrospectiv, din mărturii. Iată câteva :

B. Fundoianu : „Bogdan-Pitești și-a pus geniul în viață. A fost unul din puținii convivi vrednici de banchetul lui Platon. (...) nu putea gusta elevația morală. Era un simplu Alcibiade, zvelt, orgolios și cinic. (...) Izolat de ceea ce imbecilii continuă să numească cu venerație «opinia publică», Bogdan-Pitești a avut cea mai aleasă societate ani de-a rîndul (...) Numai la Bogdan-Pitești puteai să bei cafea între Luchiani și Iseri, numai la dînsul puteai vorbi între Ressu și Brîncuși, numai acolo, conversația, delicată și lubrică, rafinată și trivială, își găsea, între pereții ornați, adevăratul cadru. (...) Era din marea veselie, în trupul cel mai puroios. Ce generații de vechi boieri se strînseseră, ca un bălegar nemernic, pentru nașterea acestui singular pămînt ? (...) Și dacă sînt oameni născuți să fie fecunzi și cum fecund și urît e grîul – Bogdan-Pitești era ficusul, făcut să bucure fără folos un salon sau o seră. Pe urma lui rămîne cea mai frumoasă colecție de artă din cîte avem. Și e prea mult“ („Bogdan-Pitești“, în *Rampa*, 29 aprilie 1922).

Gala Galaction : „De cînd a murit el, au dispărut cu desăvîrșire acei cîțiva metri pătrați care reprezentau, în inima Bucureștiului, Atena și Parisul. Domnea o libertate de spirit uluitoare. Veneau la Bogdan-Pitești popa Auner, de la biserica Sf. Iosif, catolic ; Storck, protestant ; Pișculescu, ortodox ; Moșoiu, anarhist. Apoi Victor Eftimiu, I. Minulescu, A. de Herz, A. Maniu, Han, Paciurea, Fundoianu, Claudia Milian, plus o duzină de escroci și prostituate. Bogdan-Pitești, a cărui instituție n-a avut pereche (și nici nu mai vād alta în jurul nostru), deținea și cele mai prețioase documente (versuri, caiete, desene de diferiți artiști) argheziene“ (Felix Aderca, „De vorbă cu Gala Galaction“, în *Mișcarea Literară*, 27 decembrie 1927, reprodus în *Mărturia unei generații*, ed. a II-a, București, 1967, pp 91-92).

Petru Comarnescu : „Pentru înțelegerea unui om ca B.-P., amestec de măreție și mîrșăvie, ar trebui aplicate principiile etice vechi indiene, în care binele și răul nu sînt opuse, ci îmbinate, combinate, în stare de confuzie – și aceasta se aplică și lui Arghezi (...) Omul

scria bine și avea intuiții de critic pe care nici Simu, nici Zambaccian, nici Kalinderu, bogătași «onorabili» în ochii unui Lovinescu, nu le-au avut.” (*Jurnal de epocă*, Ed. Eikon, 2003, vol. II, pp. 346-347).

Constantin Beldie (citîndu-l apocrif pe actorul Ion Iancovescu într-un „dialog mimat ca dintre un prepus al comandaturii germane și directorul ziarului *Seara*”):

„– Dumneata, domnule Bogdan-Pitești, ai primit mulți bani de la noi, cu condiția să scoți o gazetă de mare tiraj, – și ai scos o gazetă de seară, numai bună ca să-ți plasezi în redacție ciracii dumitale favoriți! Asta înseamnă că ne-ai mîncat banii! Ne-ai tras pe sfoară!

Dar Bogdan-Pitești – care cu banii nemților cumpărase tablouri plătite galantonește lui Luchian, Pătrașcu, Ressu, Iser sau îi cheltuisese în ospățuri princiare, sau trimisese lui Alexandru Macedonski, poet famelic împovărat cu o casă de copii, curcani fripti plini cu napoleoni de aur!

– V-am mîncat banii, e adevărat, dar nu v-am tras pe sfoară! Căci cum v-ați închipuit dumneavoastră că un trădător de țară ca mine s-ar fi putut să nu fie dublat de un escroc?” (Beldie, *op. cit.*, pp. 166-167).

Momentul 1910. Antiacademismul postimpresionist și critica de artă. Theodor Cornel, Tudor Arghezi

Dacă în literatură momentul rupturii antiacademiste este anul 1912, în zona artelor plastice, un istoric al artei precum Theodor Enescu îl plasează în 1910 (v. studiul „Momentul 1910 în istoria artei românești”, *op. cit.*, pp. 9-29), an ce constituie, în opinia sa, „un adevărat moment istoric în evoluția artei noastre, un punct clar de definire răspicată în conștiința critică a unei rupturi, a unei noi sensibilități apte să impună un alt orizont de receptare a valorilor”. Momentul e reprezentat de sciziunea creată cu ocazia Expoziției „Tinerimii Artistice” între „grupul seniorial” refractar față de inovația postimpresionaistă și „îndrăzelile artistice ale noii generații”. Sînt citate și alte puncte de schimbare artistică radicală: în Anglia – expoziția de picturi postimpresioniste de la Grafton Galleries din Londra, organizată de Roger Fry. În America – marea expoziție de artă modernă europeană și americană *Armory Show* de la New York. Intervalul 1895-1916 este plin de asemenea „puncte critice”...

Autorul vede în Theodor Cornel (alias Toma Dumitriu, 1873-1911), primul nostru critic modern de artă în adevăratul sens al cuvîntului.

Întors în 1910 din Franța – unde postimpresionismul, fauvismul, primitivismul și cubismul post-cezannian țineau deja prim-planul –, în 1896 se expatriase în urma unui incident de presă (ulterior, realizase de unul singur o *Révue Franco-Roumaine* și trimisese în țară numeroase corespondențe, inclusiv despre Afacerea Dreyfus), fostul frecventator al cenacului macedonskian, poet simbolist mediocru, dar gazetar social-cultural activ, autor al unui volum-dicționar de *Figuri contemporane din România* (1909) și realizator al primului catalog de muzeu de la noi (în 1908, la invitația lui A. Simu), se remarcă îndeosebi printr-un text plasat în deschiderea catalogului Expoziției „Tinerimii Artistice” : „Cuvînt despre frumos”. Pe baza unei argumentații estetice idealiste, parțial influențată de „estetica uritului” a germanului Karl Rosenkrantz, Cornel susține direcțiile moderne postimpresioniste și primitiviste ilustrate de lucrările „gauguinistei” Cecilia Cuțescu-Storck, ale lui I. Theodorescu-Sion, Fritz Storck și, mai ales, Constantin Brâncuși (*Cumințenia pămîntului*). Izolate minimalizator prin expunerea separată într-un colț, lucrările în cauză vor fi ținta unor întîmpinări ostile din partea criticii oficiale și a publicului. Rezultatul – repudierea „ereticilor” de către comitetul expoziției și demisia din juriu a soților Storck. Printre puținii lor apărători s-au numărat T. Arghezi și N.D. Cocea. Potrivit lui Th. Enescu, depășirea acestui conflict între generații și proiecția sa teoretică asupra evoluției moderne românești ar fi unul dintre meritele intervențiilor critice ale lui Theodor Cornel din *Viața socială* („Îndrumări noi în artă”, 4 mai 1910, „La Răspîntie” și „Tot despre îndrumări noi în artă”, iunie-iulie 1910) și din *Noua revistă română* („Curentul nou artistic de la noi și critica de artă”, 12 decembrie 1910). În 1910, Bogdan-Pitești deplîngea într-un articol („Note de artă”, în *Anuarul presei române și al lumii politice*) retardarea estetică a artei autohtone, pentru care ultima noutate o constituia încă impresionismul, într-o vreme cînd pictura europeană evolua pe urmele lui Cézanne și Gauguin. S-ar putea obiecta că, în momentul respectiv, termenii precum „pointilism” sau „primitivism” intraseră deja în vocabularul criticii noastre de artă. Impresionismul lui Luchian, expozițiile lui Iser din 1906 și 1907, marea expoziție de pictură și desen din 1908 a lui Dérain, Forain și Galanis (organizată de același Iser), făcuseră obiectul întîmpinărilor entuziaste ale lui Ion Minulescu și N.D. Cocea, iar pictorul Apcar Baltazar comentase favorabil, într-un articol, creația Ceciliei Cuțescu-Storck. Totul se desfășura însă pe un fundal foarte conservator și „provincial”, ostil inovației artistice antiacademiste și antirealiste. Textele lui Theodor Cornel au și meritul de a inaugura cu adevărat exegeza românească a operei lui Brâncuși (ale cărui opere cu tentă abstracționistă fuseseră reproduse pentru prima oară în paginile revistei

sibiene Luceafărul, în 1907, cf. Barbu Brezianu), operînd importante deschideri estetice către arta primitivă și nonfigurativă (v. observațiile privind „ideizarea” formei, cu distrugerea și reducerea ei „savantă” la „cea mai esențială sintetizare materială, spre a impune cu putere simbolizarea” și „abstracțiunile senine”). Alte judecăți rețin retrospectiv atenția: „decorativismul exotic apropiat de Gauguin” și „emotivitatea transcendentă” a picturii Ceciliei Cuțescu-Storck; „expresia specifică, substanțială, lipsită de literatură” a lui Gh. Petrașcu, iubitor de „expresiuni noi”. Sînt numai cîteva argumente pe care Cornel le opune obtuzității criticii oficiale, acuzată de „lipsă de înțelegere și teamă de noutate”. Caracterizarea pregnantă a caricaturilor preexpresionistului Iser, pentru care „linia, în seria anguloasă, ca și în seria îndulcită”, reprezintă „sinteza planurilor văzute în raccourci și nu delimitarea seacă și fără personalitate a unei forme”, considerațiile privind caracterul lor sintetic, esențializat, antirealist, rîndurile despre „exotismul” lui Puvis de Chavannes, despre „idealismul mitologic” al lui Gustave Moreau, despre „simplitatea naivă a artei primitive” a lui Cézanne sau despre „splendoarea barbară” a exotismului lui Gauguin îndreptătesc oarecum situarea lui Theodor Cornel în „avangarda” criticii noastre de artă din acel moment. Observațiile sale indică într-adevăr o *estetică postimpresionistă* sau, mai exact, *preexpresionistă*. Însă, privită la scară în context central-european și occidental, reflecția românească asupra artei se dovedește serios defazată, ca și arta de altfel. Artiști ca Brîncuși și Pascin sînt cvasiignorați la București, iar Marcel Iancu și, mai tîrziu, M.H. Maxy se vor afirma cu adevărat în străinătate. După moartea prematură, de ftizie – în 1911 –, a lui Cornel, principalul comentator al artei moderne autohtone rămîne prietenul și colegul său Tudor Arghezi, care va susține, în articole combative și expresive, creațiile lui Brîncuși, Pascin, Iser, Pallady, Rodica Maniu, Vermont, Dărăscu, Ressu, Luchian ș.a. împotriva rezistențelor oficiale, cronicînd cu aplomb exigent edițiile succesive ale saloanelor „Tinerimii Artistice”; articolele de susținere din *Seara* (1913-1914) ale sculptorului Brîncuși și ale pictorului J. Pascin, artiști moderni originari din România, afirmați în Franța și respinși acasă, merită mai mult decît o simplă consemnare. Din păcate, după război, activitatea lui Arghezi în domeniu se va diminua considerabil. Alți cronicari de artă sporadici, favorabili inovației plastice, sînt scriitorii N.D. Cocea, Ion Minulescu și Adrian Maniu, iar literatura devine o interfață a colaborării dintre arte. Este de ajuns să ne gîndim la cooperările Iser – Minulescu și Iser – Arghezi, Adrian Maniu – Th. Pallady, Marcel Iancu – Ion Vinea – Tristan Tzara și, după război, Marcel Iancu – Ion Vinea – Jacques G. Costin – Milița Petrașcu, Ilarie

Voronca – Victor Brauner, Ilarie Voronca – Brâncuși – Robert Delaunay etc. În siaj francez (dar nu numai), ia naștere o „critică a poezilor” opusă instituției critice denunțate drept mediocră, obtuz-conseratoare, provincială, didactică, explicativă și pozitivist-clasificatoare. În ceea ce-l privește pe Tudor Arghezi, după război, preocupările de critică plastică vizînd încurajarea artiștilor independenți și novatori lasă locul sprijinirii autorilor de avangardă. În revistele înființate de poet vor fi publicați majoritatea lor: de la Urmuz, pe care îl „debutează” în *Cugetul românesc*, pînă la Geo Bogza, Stephan Roll, Ilarie Voronca, Jonathan X. Uranus ș.a., găzduiți consecvent în liliputana *Bilete de papagal* (revistă al cărei format este, el însuși, „avangardist”), chiar dacă Arghezi se va ține la distanță de militanțismul dogmatic al radicalilor care îl „curtează”.

În aceeași perioadă, Guillaume Apollinaire, „critic de direcție” al noilor orientări plastice franceze (purism, orfism, futurism și, îndeosebi, cubism), pleda, la rîndul său, pentru „critica poezilor”: „Critica poezilor nu exista pe vremea cînd Gauguin a dus o viață de mizerie în Tahiti și cînd Van Gogh, ignorat, picta pînzele sale înflăcărare. Astăzi, poezii nu i-au lăsat în umbră nici pe Matisse, nici pe Picasso. N-au jurat să admire nici o noutate. Se străduiesc s-o remarce, pentru ca forțele pe care ea le-ar aduce să nu fie nicidecum irosite. Iar dacă dl Thiesson socotește că poezii fac astăzi să triumfe mediocritatea, s-ar cuveni să meargă pînă la cap, spunîndu-ne ce artiști mediocri a situat critica poezilor în rangul întîii și ce genii a ignorat” (v. „La critique des poètes”, *Paris-Journal*, 5 mai 1914, reprodus în vol. *De la Ingres la Picasso*, antologie de texte și prefată de Dumitru Dancu, traducere de Elis Bușneag, Ed. Merdiane, București, 1970, p. 120).

Simbolul și debutul „tinerei generații” postsimboliste

Acuzată de „înstrăinare” de către *Viața românească* și salutăată de *Noua revistă română* ca fiind o publicație „deloc simbolistă”, în ciuda titlului, *Simbolul* (25 octombrie-25 decembrie 1912) reprezintă placa turnantă dinspre simbolismul „insularilor” către postsimbolismul preavangardist; abia o notiță strecurată în numărul 3 scoate din anonimatul inițial echipa redacțională: „cu toată partea redacțională a revistei noastre este însărcinat numai dl S. Samyro”; nucleul dur e alcătuit dintr-un grup de elevi bucureșteni: S. Samyro, Ion Eugen Iovanache, Marcel Iancu. Samuel Rosenstock (n. 4, aprilie 1896, elev al Liceului „Sf. Gheorghe” din București) debutează aici

cu patru pastişe minulesciano-maeterlinckiene, naiv muzicalizante, pe bună dreptate repudiate în scrisoarea trimisă lui Sașa Pană cu prilejul editării primelor poeme (1934). Ele sînt, în ordine, „Pe riul vieții” (nr. 1), „Cîntec” (nr. 2), „Poveste” (nr. 3) și „Dans de fee” (nr. 4). Ca poet, viitorul Tristan Tzara va evolua prin rupturi succesive. Faptul că S. Samyro preia din simbolism doar muzicalitatea sa exterioară este deja simptomatic; curînd, tînărul poet va experimenta amuzat, cu detașare ludică, muzicalitatea rimelor interioare în poemul „Verișoară, fată de pension” înainte de a exersa destruc-turarea sintaxei poetice tradiționale în textele predadaiste.

O sensibilitate crepusculară, interiorizată, colorată în tonuri impresioniste, vădește mai maturul I. Iovanaki (n. 17 aprilie 1895, Giurgiu); viitorul Ion Vinea, elev la Colegiul „Sf. Sava” este prezent tot cu patru poeme, de sugestie parnasiano-simbolistă, aflate sub semnul lui Albert Samain („Cetate moartă”, cu precizarea „După Albert Samain”, în nr. 1; „Sonet” – în nr. 2; „Lewdness” – poem „erotic art” baudelairian, dedicat unei prostituate, în nr. 3; „Mare” – prima „marină” publicată a autorului, inspirată de tablourile lui Iser, în nr. 4). Colegul său de la Liceul „Sfîntul Sava”, viitorul avocat Leopold Chapier (Ch. Poldy), căruia un alt coleg de cursă lungă, Marcel Iancu, îi va construi în anii '20 prima locuință cubistă din București, e prezent în fiecare număr cu poeme simboliste destul de palide. La fel Alfred Hefter-Hidalgo și frații Solacolu (ultimii – autori de poeme despre „fecioare”, însoțite de partituri muzicale din Beethoven și Ceaikovski). În zona clișeelelor simboliste, secesioniste și Art Nouveau, navighează corăbiile poetice ale lui Const. T. Stoika (pastică după poetul latino-american José Santos Chocano, tradus de *Vieța nouă*), Eugeniu Speranția, I.M. Rașcu, Al. Vițianu, C.R. Ghiulea, Șerban Bascovici, George I. Stratulat, Eugeniu Ștefănescu-Est și N. Davidescu (prezent cu o „Dedicție” convențională). Se remarcă prezența „simbolică” a lui Macedonski – chiar în deschiderea primului număr – cu poemul „Ură” (adaptat după Cecco Angioleri), exclus cu 15 ani în urmă din sumarul ediției a doua a volumului *Excelsior*. Al.T. Stamatiad își onorează colegii mai tineri cu poemul „Templul iubirii”. Ion Minulescu publică în avanpremieră „Romanța unui rege asiatic”, iar Claudia Millian – două îndrăznețe poeme simboliste de un erotism aprins: „Ție, obsesia mea” și „Filozofie banală”, ultimul cu metafore explicate între paranteze. În numărul 3, la rubrica de note, e prezentată „lucrarea despre cubism scrisă de Metzinger și Gleizes, doi dintre cei mai de seamă reprezentanți ai noului curent”, iar în numărul 2, o „poezioară” a lui Cincinat Pavelescu e ironizată astfel: „magistratul se afirmă dacă nu simbolist, cel puțin futurist à outrance”. Sînt anunțate numeroase volume ale

colaboratorilor sau afinilor. Susținător financiar și principal responsabil cu partea grafică a revistei este elevul lui Iser, Marcel Iancu (n. 1895); tânărul grafician publică aici câteva remarcabile ilustrații stilizate (pentru un examen istoric minuțios al începuturilor sale, v. Geo Șerban, „Vasses communicantes”, în *Euresis*, ed. cit., pp. 139-148); alți desenatori: H. Weisselberg, Adrian Maniu, Claudia Millian și maestrul Iser însuși. Printre colaboratorii *Simbolului* se numără și Alexandru Coșbuc, fiul lui George Coșbuc (cu o proză poetică, „Seara”, în nr. 1); tânărul va muri în 1915 într-un tragic accident de automobil. Surprizele estetice nu vin însă din partea încă modeștilor Samyro și Iovanaki, ci dinspre Emil Isac și Adrian Maniu. „Protopopii familiei mele” (în nr. 1), amplă compoziție a celui dintâi, este o foarte modernă bucată ludico-ironică și fantezist-parodică, plină de alunecări pe semnificativ de tip „urmuzian”. Simbolistul ardelean (o excepție dincolo de Carpați), care scandalizase, cu un an înainte, publicul tradiționalist al Teatrului Național din București cu dramoleta erotică *Maica cea tânără*, acuzată de blasfemie, răspunde aici unor insinuări antisemite ale publicațiilor naționaliste, intrigate de rezonanța numelui său. Pe o linie estetică și mai radicală se înscriu prozopoeemele lui Adrian Maniu, incluse ulterior în volumul *Figurile de ceară*: „Cîntec pentru cînd e întuneric”, dedicat „lui Maeterlinck” – în nr. 1, concentrata caricatură iconoclastă a macedonskienei „Noapte de mai” (în care privighetoarea e substituită de pitpalac, cîntecul e un „sgomot cît o muzicuță de tinichea”, iar „liliacul are un miros dulce de parfum prost... se repetă, devine plicticos, plicticos...”) și „Mirela” – episod erotic „dramatic”, absurd-parodic – în nr. 3. Cel mai extravagant dintre toate este „Minciuni trăite”, un pretins manuscris găsit, cu „început” și „sfîrșit”, care deviază în elucubrații absurdiste. Leon Baconsky vede în el un simptom al „simbolismului în derivă”: „Fantezie plastică a rebours, deplină libertate în asocieri și combinații metaforice, spirit parodic susținut de ironie și vădînd intuiții surprinzătoare pentru acel moment (pe care l-am numi al simbolismului în derivă), în fine, virtuți de pamfletar liric de mare rafinament (...) în evidențierea punctelor nevralgice ale unui anume tip de discurs (pe care îl denunță, dar de care nu se poate detașa, afectiv, decît în măsura în care-și minează propriul edificiu” (Leon Baconsky, „Micile publicații simboliste ale momentului 1912”, în vol. colectiv *Studii literare. Din istoria presei culturale și literare românești*, catedra de literatură română, comparată și teorie literară a Universității din Cluj-Napoca, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987, pp. 132).

Unii colaboratori ai revistei se vor regăsi după război în paginile *Contimporanului*; unii sporadic (A. Maniu, Emil Isac, Claudia Millian),

alții mai des (Th. Solacolu), alții „la vîrf” (Ion Vinea, Marcel Iancu, Tristan Tzara).

Potrivit unei mărturii de bătrînețe a lui Ion Vinea, din echipa *Simbolului* urma să facă parte și Jacques G. Costin, însă numărul 5 al revistei, în care urma să publice, n-a mai apărut. Fapt este că viitorul autor al „Exercițiilor pentru mîna dreaptă” va debuta abia în 1914, în *Seara*...

Adrian Maniu, între fauvismul preavangardist și autohtonismul gîndirist

Pentru Mihai Zamfir (op. cit., p. 277), tînărul Adrian Maniu este un „caz tipic de sfidare doar aparentă a tradiției”; „saturarea tropică”, definitorie pentru poemele în proză ale acestuia, „nu contrazice estetica simbolismului ornamental”, țelul suprem fiind mai degrabă „căutarea obstinată a pitorescului”. „Imaginarea în suprafață a textului”, proliferarea dilatorie a descrierilor, statutul de *membra disjuncta* al paragrafelor și „principiul amplificării” constituie elemente definitorii ale stilisticii prozopoemelor autorului.

Adrian Grigore Maniu începuse să colaboreze cu poeme în proză în primăvara lui 1912, la *Noua revistă română*. Fusese adus în redacție de tînărul Nae Ionescu, pe atunci „membru al Academiei Terasa” și „militant” al *Insulei minulesciene*. Student la Filozofie, viitorul mentor al „tinerei generații” interbelice fusese și preparatorul liceanului Ion Eugen Iovanache, care-l va portretiza în romanul *Lunatecii* sub numele de Fane Chiriac. Iată-l „prins” în evocarea memorialistică a lui Constantin Beldie: „Specia sa antropologică era a omului de cafea – de Terasa Oteteleşanu, peste drum de redacția noastră, – ușor de identificat după anume stigmatе caracteristice: lenea și oboseala congenitală a omului, inaplicația lui la muncă și exhibiționismul rhetorului căutînd succese de «galerie» (...) Nae Ionescu făcea totuși față oricărei situații, cu scăpările și piruetele proprii ratatului, unii i-au zis: superior, dar, mai sigur, cu o inteligență asimilatoare, ingenioasă și de aceea cuceritoare (...) întrecînd inteligențele noastre medii, ale celor din «galerie»” (op. cit., p. 162).

Cele mai radical demitizante sînt, la A. Maniu, prozopoemele antisimboliste adunate în volumul de debut (*Figurile de ceară*, 1912). Textele verslibriste și improvizatorice din anii următori: „Primăvară futuristă”, „Portul seara”, „Tisană sufletească”, „Balada spînzuratului” și iconoclasta „Salomeea” (poem dramatic extins la proporțiile unei plachete), prozopoemele iconoclaste precum „Prințesa

Limonata" sau „Rugăciune pentru Dumnezeu de azi" au o evidentă amprentă *fauve* și *modern style*. Caracterul lor pictural a fost sesizat de toți comentatorii ; nu e exclusă nici o anumită... concurență – pe terenul poeziei – cu sora sa, pictorița Rodica Maniu. G. Călinescu vorbește în *Istoria...* sa de „suprarealismul" *avant la lettre* al poetului (care, în paranteză fie spus, s-a ilustrat și ca un fin grafician) : „Procedeul e al plasticei moderne, care, în năzuința de a scăpa de intelectualizări și de a ajunge la sufletul pur, cultivă și pastîșează desenul copiilor. În chipul acesta, Adrian Maniu e printre cei dinții pionieri ai dicteului automat". Autorul va fi privit – în egală măsură – ca precursor al bizantinismului și al „poeziei de sanatoriu" a lui Camil Baltazar...

Critica, atît cea interbelică (G. Călinescu, Vladimir Streinu, Perpessicius ș.a.), cît și cea postbelică (Ion Pop, Dumitru Micu, C. Gheorghită, Gh. Lăzărescu ș.a.), a insistat mult asupra „predadaismului" său antebelic. Polemica la adresa „literaturizării" nu atinge însă niciodată destructurarea sintactică și semantică din primele poeme ale lui Tzara. Afinitățile imediat recognoscibile sînt mai curînd clovneriile triste ale lui Jules Laforgue, estetismul crud al lui Baudelaire, onirismul fantast al lui Aloysius Bertrand din „Gaspard de la Nuit", ironia estetă a lui Tristan Corbière și naivitatea studiată a lui Max Jacob. Un *fantezism* ironic și decorativ, mimînd primitivismul și refuzînd cu grație anecdoticul în favoarea stilizărilor expresioniste.

A devenit un loc comun al criticii apropierea dintre „Balada spînzuratului" a lui Maniu, „Visul spînzuratului" de Ion Vinea și „Se spînzură un om" al primului Tzara. Desprînsă parcă din cărțile de Tarot ale imaginarului poetic, trimițînd la „Balade des pendus" a lui Jules Laforgue, la „Die Galgenliedern", „cîntecele de spînzurătoare" ale lui Christian Morgenstern, scrise pentru prietenii săi din „Clubul spînzuraților", sau la sfîrșitul lui Gérard de Nerval, figura *spînzuratului* este o fantasmă dominantă a decadentismului. Avangardismul va fi și el bîntuit de figura *sinucigașului*. Însă în cazurile mai susmenționate, avem de-a face cu o atitudine comică, estetică, în răspăr cu gravitatea gestului. *Arlechinul*, Pierrot Lunaire, „palăta cu clopoței" sau „fără de scufie" sînt expresii ale scindării tragicomediei postsimboliste ; fascinația futuristă pentru teatrul de marionete nu e străină de ea. „Spînzurat" între două lumi, omul postsimbolist apare ca un *homo artifex*, manipulat ludic de un Păpușar abstract.

Un alt topos al imaginarului decadentist este figura femeii fatale, devoratoare de bărbați devitalizați, cu o virilitate în criză : vampa, nimfomana, femeia-sfinx, Messalina, Salomeea.

Ducînd mai departe fantasma biblică a Salomeei – care a inspirat, între alții, pe Flaubert, Oscar Wilde, Mallarmé, Samain, poemul din 1915 al lui Adrian Maniu (ilustrat de Theodor Pallady) este un exercițiu demitizant, violent imagist, verslibrist și improvizatoric. Un estetism cu trăsături vădit expresioniste : stridentă caricaturală, deformare grotescă, punctat de indicații scenice ironice, detașate, irreverențioase :

„E atît de monoton prea tîrziu : în plus
broaștele albe au ochelari de bronz pentru
cadranul lunii
din care au căzut orele“

Figura Salomeei a inspirat, de asemenea, creația plastică a numeroși pictori și sculptori ai vremii, de la Gustave Moreau (maestrul lui Pallady) la Alexandr Archipenko. Procedeele metapoetice apar, în aceeași perioadă, în manuscrisele tînărului Tristan Tzara și, mai puțin la Ion Vinea. *Teatralismul ironic* este însă trăsătura definitorie a liricii tînărului Maniu, ca și *imagismul fauve*, iar elementele de metaliteratură au o funcție polemică. În mod oarecum straniu, după acest foc de artificii antiacademist va trece treptat în prim-plan o „autohtonizare“ expresionistă, primitivistă, folclorizantă și bizantinizantă, oarecum în linia picturii lui Francisc Șirato. Ea se va accentua după război, odată cu opțiunea „gîndiristă“ a autorului (volumele *Lîngă pămînt* și *Cartea țării* sînt emblematice, deși autorul va continua să publice la reviste nonconformiste, de la *Contemporanul* la arghezienele *Bilete de papagal...*). După cum a observat Ov. S. Crohmălniceanu, și literatura lui Mateiu Caragiale își are rădăcinile în stilul Art Nouveau (filtrat prin bizantinism)...

Articolele programatice ale lui Adrian Maniu de dinaintea Primului Război Mondial : „Cicatrizarea rănilor de lance pe pavăza lunii“ (în *Noua revistă română* din 22 iunie și 13 iulie 1914) și „Poezie“ (în *Cronica* din 12 iunie 1916), arată un adversar al anecdoticului pitoresc și un adept al intelectualizării peisajului : „Poezia nu mai e atît de importantă cît sînt versurile. Versurile sînt schițe de adevăr sufletesc sau de idee (...) Pentru cei vechi, peisagiul nu avea însemnătate estetică. (...) În artă, peisagiul nu a intrat decît atunci cînd a fost intelectualizat. Un burghez nu simte frumusețea cîmpului decît ca pitoresc“. Iconoclasmul acesta este, în fond, expresia unei nevoi de purificare (aristocratică) a artei „murdărite“ de utilitarismul burghez : „Întoarce mînușa frazelor pe dos cînd s-a murdărit pe față“. Curînd însă, va fi „întoarsă pe dos“ și mînușa insurgenței. Constantin Beldie vede în această trădare a curajului estetic inițial un simptom al versatilității morale : „Epocă unică și de foarte scurtă durată în cariera acestui scriitor, ale cărui variații stilistice de mai

tirziu (niciodată și la nimeni, ca la Adrian Maniu, n-am văzut cît poate minți stilul, blestematul de stil al omului de talent!) aveau să-i aducă beneficiile oportunității, totdeauna scump plătite și amarnic dobîndite" (op. cit., p. 166).

După experiența *Simbolului* și a *Noii reviste române*, scriitorul va ajunge la *Flacăra* lui Constantin Banu (adaptîndu-și stilul la linia „populară” a publicației), și de acolo, la *Seara* lui Bogdan-Pitești. Perioada ocupației germane nu îl va scuti de atitudini „colaboraționiste”, mai discrete totuși decît în cazul unor Arghezi, Galaction sau Ioan Slavici. Treptat, estetismul său de frondă, marcat de voința individualizării și a originalității, renunță la iconoclastie în favoarea iconografiei. Cu același fantezism rafinat, autorul se va întoarce după război „lîngă pămînt”. Etapei *fauve* îi va lua locul un *neobizantinism expresionist*, cultivînd stilizarea temelor tradiționale, „htonice”, folclorice și istorizante. Prozele din volumul *Din paharul cu otravă* sau piesele de teatru (*Meșterul*, *Cumințenia pămîntului*) confirmă această tendință care-l va propulsa în postura de membru corespondent al Academiei Române.

Dacă frondeurul „fauve” Adrian Maniu n-a făcut pasul decisiv către nonfigurativismul destructurant al avangardei, replîndu-se pe terenul „cumințeniei pămîntului”, este poate și pentru că impulsul deconstrucției semantico-sintactice s-a dovedit a fi, în cazul său, prea slab în raport cu plăcerea decorativismului imagist.

Ceea ce unifică, în mod esențial, producția poetică din epocă a lui Adrian Maniu, Ion Vinea și Tristan Tzara este o acută conștiință a convenției literarului, o sațietate – ea însăși calofilă à rebours – de literatura calofilă, resimțită ca epuizată. De aici, caracterul metatextual sau metaliterar al multor compoziții, ironia dezabuzată, cinică, pervers-iconoclastă la adresa retoricilor înalte, eroice, idealizant-sentimentale sau sublime, „prozaismele” căutate, denudarea ostentativă a procedeeelor și deliricizarea prin insertul de banal cotidian, de jurnal și de real reportericesc, improvizatia liberă și afectarea antisentimentalismului lucid, dereglarea sensurilor și a logicii determinist-tradiționale ș.a.m.d. Că elementele virtualei estetici post-moderne sînt deja prezente aici înaintea adoptării unei estetici moderniste – e adevărat. Ele ilustrează epuizarea unei paradigme și a unui limbaj, tatonarea și experimentarea altor limbaje, alternative, infuzia emancipator-demofilă de elemente „marginale” și „plebee”, alternative în raport cu aroganța narcisiacă, devitalizată a Artei.

Tendințe moderniste ieșene. *Versuri și proză, Fronda, Absolutio*

Despre revistele simboliste și postsimboliste efemere din România de dinaintea Primului Război Mondial există numeroase referințe și câteva abordări monografice de sinteză. Cea mai atentă și mai amănunțită explorare îi aparține istoricului literar clujean Leon Baconsky : „Micile publicații simboliste ale momentului 1912“, în vol. colectiv *Studii literare. Din istoria presei culturale și literare românești*, ed. cit., pp. 96-140. O abordare mai superficială și cu unele inexactități a revistelor simboliste – în lucrarea lui Emil Manu *Reviste românești de poezie*, Ed. Academiei, 1972, ed. a II-a revăzută și adăugită, Editura Curtea Veche, București, 2001. Pentru spațiul francez „de referință“, vezi, între altele, masiva culegere *L'Annee 1913. Les formes esthetiques de l'oeuvre d'art a la veille de la premiere guerre mondiale*, 2 vol., sous la direction de Liliane Brion-Guerry, Klincksieck, Paris, 1971, și R. Arbour, *Les Revues litteraires ephemerres paraissant a Paris entre 1900 et 1914. Repertoire descriptif*, Corti, 1956. Alături de mai vechea *Mercure de France* (1890), *La Revue Blanche*, *La Plume*, *Vers et prose*, *L'Ermitage*, *La Nouvelle Revue*, *Les Cahiers de la Quinzaine* oferă indicii elocvente cu privire la „tranziția“ de la cultura Decadenței la Avangardism.

În 1911 apare cea mai importantă și mai longevivă revistă simbolistă ieșeană. O publicație neexclusivistă, aflată în treptată – și discretă – evoluție spre modernism : *Versuri*, devenită de la al șaptelea număr *Versuri și proză* (1911-1916), după modelul publicației omonime franceze *Vers et prose*. Articole „de direcție“ nu prea există, revista fiind mai degrabă un caiet literar. Conducători – doi autori „cosmopoliți“ : I.M. Rașcu și Alfred Hefter-Hidalgo. Cel din urmă colaborează în 1912 la *Simbolul* și îi va publica lui Tzara – la finele lui 1915, după plecarea la Zürich – o traducere din Walt Whitman („Song of myself“). Pe lângă colaboratorii simbolişti nelipsiți (Al.T. Stamatiad, Mihai Cruceanu, Eugeniu Speranția, Al. Vițianu), pontifi Al. Macedonski și I. Minulescu sau directorul I.M. Rașcu, e de remarcat prezența mai multor viitori scriitori de rezonanță : Hortensia Papadat-Bengescu, T. Arghezi, Perpessicius, B. Fundoianu, A. Maniu, G. Bacovia, F. Aderca, Ion Pillat, Cezar Petrescu, Filip Brauner/Brunea.

Cea mai radicală publicație ieșeană este efemera *Frona* (3 numere, ca și la *Revista celor l'alți* și *Insula* : aprilie-iunie 1912), realizată de un grup de adolescenți ieșeni ascunși sub varii pseudonime ; anonimul nu a scăpat cronicarului de la *Versuri și proză*, care îi numește

„cavaleri ai Misterului”. Cel mai semnificativ se va dovedi a fi Eugen Relgis (identificat de *Noua revistă română*), poet, publicist, ulterior colaborator la *Rampa*, *Vieața nouă*, *Șburătorul*, fondator al revistei *Umanitatea*, militant pacifist și autor de romane sociale cu caracter umanitarist. Ceilalți doi sînt Albert Schreiber și Carol Steinberg. Cea mai completă și mai atentă prezentare monografică a revistei îi aparține, din nou, lui Leon Baconsky; acesta subliniază predilecția tinerilor redactori pentru Rémy de Gourmont: „Eseurile și Măștile lui Rémy de Gourmont constituie unele din lecturile (și modelele) preferate ale majorității tinerilor adepți ai «curentului nou»”, dar și pentru filozofia lui Bergson sau J.M. Guyau, despre care scriu comentarii prolix-metaforizante („H. Bergson și arta”, nr. 1, pp. 7-9, „Cetind «Versurile unui filozof»”, nr. 2). Referințe utile și la Dorina Grăsoiu și Emil Manu. Nu poemele publicate – unele, se pare, colective –, pastişe minulesciano-argheziene velleitare, monstruoase sub aspect estetic, interesează aici, cît rubricile de note intitulate programatic „Fronďări”. Ele conțin, printre altele, delimitări față de miopia și exclusivismul *Vieții noi*. Toate cele trei numere ale revistei îi sînt, într-un fel sau altul, dedicate lui Arghezi. Adolescenții ieșeni se numără – ca și colegul lor B. Fundoianu – printre admiratorii înfocați ai poetului „*Agatelor negre*”, poeme care circulau în epocă sub formă de copii manuscrise. Numărul 3 conține patru pagini de comentariu – abundent servite de citate ilustrative – despre poezia argheziană (cca. un sfert din sumar), ceea ce îl îndreptățește pe Leon Baconsky să afirme că tinerii admiratori sînt „cei dintii exegeți cu perspectiva ansamblului ai liricii argheziene de pînă la acea dată”. Același critic sugerează o posibilă pistă a afinităților lui Relgis: acesta își petrecuse anii de școală la Piatra-Neamț, în vecinătatea familiei lui A.I. Zissu, cu a cărei soră, Constanța, Ion N. Theodorescu era căsătorit și cu care avusese, ca ierodiacon, o legătură soldată cu un fiu (Eleazar, viitorul fotograf de artă Eli Lotar, apropiat suprarealiștilor români, francezi și spanioli, prieten cu B. Fondane). Editorialul primului număr al *Fronďei* este un poem în manieră „argheziană” („Psalmii unui analist”) iar prima notă de la rubrica „Fronďări” sancționează „tactica negustorească” de minimalizare a lui Arghezi de către Ovid Densusianu. Acesta făcuse unele ironii la adresa „lărgirii cercului de colaboratori” ai *Vieții românești*, devenită favorabilă față de poezia argheziană. Apreciind atitudinea lui Ibrăileanu & Co („mieux vaut tard que jamais”), frondiștii îl elogiază pe N.D. Cocea pentru impunerea lui Arghezi și Galaction atenției publice și avertizează că, dacă va continua să practice aceeași politică rigidă ca și pînă atunci, „domnul Ovid Densusianu o să rămîie singur”. Un program „novator” nebulos al revistei poate fi desprins din textul intitulat „Architectura mentis”

și din „neronianul” „Qualis artifex pereo!” de la rubrica „Prin ganguri de idei” a primului număr. Textele sînt însă aproape ilizibile.

O publicație ieșeană ulterioară *Frondei* și care și-a făcut, asemenea ei, un stindard din susținerea „curentului nou” și din poezia lui Tudor Arghezi a fost *Absolutio* (director: I. Ludo), apărută în 6 numere (1 decembrie 1913-15 mai 1914, 1 februarie-15 mai 1916), al cărei titlu îl reproduce pe cel al unei poezii argheziene apărute mai întîi în *Viața socială*, nr. 1/1911, și republicată în... *Absolutio* (nr. 5-6/1914). Într-un articol cu valoare de program, „Curentul nou la noi”, I. Ludo face un istoric al estetismului european și al simbolismului decadent de la noi, recapitulează activitatea micilor publicații estetizante (*Literatorul*, *Linia dreaptă*, *Vieța nouă*, *Revista celor l'alți*, *Versuri și proză*, *Farul*, *Simbolul*, *Insula*, *Grădina Hesperidelor* și *Fronda*) și, desigur, face elogiul lui Arghezi... Orientare simbolistă „sintetică”, fără accente polemice, recenzii de I. Ludo și Geri Spina, traduceri din Wilde, D'Annunzio, Baudelaire, colaborări ale lui Arghezi, G. Bacovia, Emil Isac, N. Davidescu ș.a. Făcînd, în „Curentul nou la noi”, elogiul „celui mai mare poet de azi”, Ludo deplînge faptul că „literatura simbolistă a devenit un sport în mîinile unor imberbi, cari ar fi făcut mai bine să fi început cu altceva decît cu o meserie care cere talent”.

„Generația de la 1914”

Dacă abandonăm decupajul cronologic potrivit căruia secolul al XX-lea începe la 1901, trebuie să admitem că un nou *saeculum* apare odată cu „fractura” Primului Război Mondial. Intrarea în noul ev industrial e anunțată de acele fine seismografe care sînt întotdeauna artiștii transgresivi: lunga lîncezeală, destabilizată, periodic, de manifestări anarhiste anunțînd mari răsturnări, ia sfîrșit printr-un cataclism care a dus la prăbușirea vechilor regimuri și imperii aristocratice ale Europei. Într-un cunoscut studiu interbelic dedicat „Generației de la 1914” (v. *Histoire de la litterature francaise de 1789 a nos jours*, Paris, 1936), Albert Thibaudet trecea în revistă cîteva aspecte sociologice care au afectat formarea primei „generații mutilate” din Franța: schimbarea de regim școlar, blocarea cauzată de război și decompresiunea ulterioară, revoluția (și revelația) tehnicii – cu precădere apariția automobilului și a aviației, a cinematografului și a radiofoniei. Noul stil de viață a generat noi condiționări perceptive și – implicit – o situație a omului în lume radical diferită față de cea a secolului precedent: „Calea ferată e un mijloc de transport, automobilul e sau devine un instrument sportiv. (...)

Și mai mult, aviația îi dă o nouă forță corpului omenesc, cinematograful – ochiului, radiofonia – urechii“. Potrivit lui Thibaudet, „Prima generație ai cărei adolescenți au fost scutiți de umanismul tradițional a fost scutită, în plus, prin tinerețea ei, și de umanitatea tradițională. (...) A avea 20 de ani în 1914 corespunde unei cotituri“. Și în România, generația Primului Război Mondial a fost ultima formată – în perioada studiilor liceale – de „umanismul“ și „umanitatea“ tradiționale : o generație scindată între un Vechi Regim liberal-conservator, estetizat și epuizat („La Belle Epoque“), și un Nou Regim, marcat de „revolta maselor“, de cultul corpului, de eliberarea instinctelor și de revoluția tehnică. Thibaudet atribuie acestor tineri aflați între două lumi o „conștiință a exploziei“ care „se exprimă în literatură prin diverse isme: dadaismul, suprarealismul, cu alte cuvinte, o conștiință de sfârșit absolut, de început absolut, de dezordine absolută și de eliberare absolută“. Consecințele țin de datele unui univers secularizat al emancipărilor de tot felul, sfidând vechile coduri ale romantismului sentimental și lentoarea ritmurilor tradiționale : „A existat, în jurul lui 1924, un întreg tineret (...) care încerca să încorporeze sportul literaturii (...) Și e un fapt incontestabil că trupul a ocupat un loc mult mai mare în literatura generației de la 1914 decât în literatura generațiilor din secolul al XIX-lea și că el a dat la o parte, într-o măsură, complicațiile sentimentale. (...) În ce privește problema raporturilor dintre literatură și cinema, firește că generația aceasta e cea dintâi care să și-o fi pus. (...) Pe de altă parte, familiaritatea dintre om și mecanisme, viteza vieții moderne sau, mai bine zis, vitezele de toate felurile au pătruns în stil“. În opinia lui Thibaudet, *les années folles*, cu frenezia lor hedonistă, stau – în mod esențial – sub imperiul unui sentiment generalizat al instabilității existenței : „Inegale în importanță, fenomene ca declinul umanismului, masacrarea tinerelor elite, necesitatea trăirii din stocuri, revoluțiile utilajului și ale simțurilor omenești au colaborat cu un sentiment general și profund de instabilitate ca să-i răpească acestei generații mijloacele normale de a dura“ (Albert Thibaudet, „Generația de la 1914“, în vol. *Fiziologia criticii. Pagini de critică și istorie literară*, Studiu introductiv, selecție, traducere și note de Savin Bratu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, pp. 491-499). Despre istoria și relevanța conceptului de generație, propus în istoria literară de François Métre (1920) și Julius Petersen (1930), la noi de Mircea Vulcănescu (1934) și T. Vianu (1936) – v. și Paul Cornea, „Periodizarea ca «lectură» a datului istoric și strategie zonală“, în *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii: concepte, convenții, modele*, Editura Eminescu, București, 1980, pp. 121-123. Ar fi însă mai nimerit, poate, să vorbim – pe urmele sociologului francez Robert Escarpit – despre o „echipă“ : „Noțiunea de generație,

seducătoare la prima vedere, nu este... suficient de clară. În locul noțiunii prea largi de «generație», ar fi, poate, mai potrivit să-i substituim noțiunea de «echipă» mai suplă și mai organică. Echipa este grupul de scriitori de toate vîrstele (deși de o vîrstă dominantă) care, cu ocazia anumitor evenimente, «la cuvîntul», ocupă scena literară» (cf., Robert Escarpit, „Sociologia literaturii“, în vol. *De la Sociologia literaturii la Teoria comunicării*. Studii și eseuri, traducere de Sanda Chiose-Crișan, studiu introductiv de Constantin Crișan, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 33). O echipă devenită – în cadrul avangardismului autohton – un prim „val“...

Din nou, *Memoriile* lui Constantin Beldie par a oferi cel mai expresiv-sintetic tablou memorialistic (și profil cultural-psihologic) al „echipei“ postadolescentine „fugite de la școală“, cu formațiunea ei „boemă“, animată de „acel liberalism intelectual al timpului, de acel mare curent de circulație universală a ideilor și sentimentelor la modă“: „Eram toți niște puiandri de «cetățeni ai lumii», animați de vaste curiozități și de dorința de a cunoaște. Superficiali, de bună seamă, fiindcă năzuiam să luăm în brațe, cu opinteli ridicole și crăcănați pe slabele noastre mădulare, toate dintr-odată: literatura, științele și artele, sensibilitatea rafinată și decadentă a epocii, veritățile substanțiale agonisite de școli de cultură, tot ce-au ignorat strămoșii și părinții noștri“. Lista de lecturi și audiții este elocventă: Baudelaire, Edgar Poe, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Herédia, Samain, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aureville, Rollinat, Moréas, Verhaeren, Zola, Maupassant, Flaubert, Max Nordau (cu *Degenerescenta* și *Minciunile convenționale*), criticul impresionist Jules Lemaître și evoluționistul raționalist Ferdinand Brunetière, Georg Brandes și sociologul Charles Letourneau, criminalistul Cesare Lombroso, eseistul Thomas Carlyle (tradus în franceză), Nietzsche, pragmatistul american William James și polivalentul Rémy de Gourmont, autorii ruși (Tolstoi, Dostoievski, Gorki, traduși și ei în franțuzește) și libertinul boulevardier Catule Mendes, *La Bible amusante* a „călugărului iconoclast“ Leo Taxil, compozitorii Wagner și César Frank, presa de mare reportaj și fapte diverse... Iar „*Mercure de France*, această *Révue des deux mondes* a generației noastre (...) adăpostul ultimelor ecouri ale mișcării simboliste, era bucuria și desfătarea noastră bilunară, mai cu seamă pentru a sa *Révue de la Quinzaine*, atît de bogat informată de mișcarea ideilor în toate ramurile și în toate țările“ (op. cit., pp. 65-66). Deși insuficient sub raport „sociologic“, inventarul lui Beldie indică – pe lîngă juvenila, teribilist-entuziasta ardere a etapelor – influența zdrobitoare a librăriei franceze ca filtru al noutății artistice asupra tinerilor „moderni“ din Micul Paris.

Capitolul III

PUBLICISTICA LITERARĂ PREAVANGARDISTĂ A TÎNĂRULUI ION VINEA : UN PROMOTOR CRITIC AL POSTSIMBOLISMULUI

Nu există, în această etapă, nici un centru de autoritate critică al noilor orientări apt să trieze corespunzător o producție literară eterogenă : faptul devine alarmant chiar pentru unii simbolști. N. Iorga, G. Ibrăileanu, M. Dragomirescu, Ilarie Chendi, Ion Trivale erau, în forme diferite, adepți ai tradiționalismului ruralizant și/sau adversari ai modernității „înstrăinate”. Apologet declarativ al „poeziei orașelor” și al „sufletului nou în literatură”, mentorul *Vieții noi*, Ovid Densusianu era un academist neoclasic, fără prea mult simț estetic ; discipolul său, Pompiliu Păltinea, excelează prin confuzie în materie. Critic universitar morganatic, fără antene pentru actualitate, D. Caracostea nu poate fi luat în serios ca susținător (sporadic) al simbolismului ; foiletonist la *Vieața nouă* înainte de 1910, el nu a putut vedea dincolo de „valoarea” unor simbolști minori precum M. Cruceanu sau Eugeniu Speranția. E. Lovinescu se afla la acea dată în plin proces de clarificare față de tradiționalisme, practicînd un impresionism prudent, mefient față de modernismele mai îndrăznețe și chiar față de simbolism ; singurul critic *estetizant* mai articulat (adept al „idealistului” Rémy de Gourmont) a fost, în deceniul al doilea, un poet : N. Davidescu, cronicar la *Flacăra* lui C. Banu. Foiletoanele sale vor fi reunite după 1920 în cele două volume de *Aspecte și direcții literare*. Poet era și F. Aderca, sporadic – cronicar literar și susținător polemic al noilor curente la *Noua revistă română*. Tot un „poet” era și singurul comentator postsimbolist din perioada imediat anterioară Primului Război Mondial : foarte tînărul Ion Vinea. Adversar al criticii „profesore”, adolescentul Ion-Eugen Iovanache își afirmă dintru început calitatea de recenzent neconstrîns de canoane : „nu sînt critic, nu fac critică, și ca atare fac o fugară dare de seamă asupra cărților apărute, și-mi împărtășesc cititorilor impresiile”. Pentru el, actul critic reprezintă „o atitudine și nu o metodă”. Primul său text publicistic (în toamna anului 1913

devenise colaborator la revistele *Rampa* și *Facla*, cu concursul „mentorului” N.D. Cocea) a apărut în *Rampa*, an. II, nr. 525, 29 septembrie 1915, sub semnătura Eugen Vinea. Încă de pe acum, Vinea se arată preocupat de chestiunea promovării literaturii române în străinătate ; comentariul despre *Noua revistă română* atinge, cu politicoasă îngăduință, „o anchetă întreprinsă printre somitățile Apusului, asupra viitorului Peninsulei Balcanice”, taxează apoi dur principala publicație oficială de promovare a literaturii române în Franța (*La revue roumaine*, pe care „din fericire, în Franța nu o citește nimeni. Iar în țară o răsfoiesc doar recenzenții”), obiectul criticii fiind propaganda ce „recomandă străinătății virtuțile războinice ale neamului românesc” („Răsfoind revistele”, în *Rampa*, an II, nr. 525, 29 septembrie 1913, semnat Eugen Vinea). Aversiunea față de critica universitară va rămîne o constantă a publicisticii sale literare. Ca, de altfel, și nevoia promovării literaturii (ultra)moderne. Ruptura față de academizarea „curentului nou”, patronată de Ovid Densusianu, e vădită : directorul *Vieții noi* va fi desființat atît în calitate de poet, cît și de șef de școală : „dar d-l Ovid mai e și sprijinitorul teoretic al simboliştilor ; e un șef de școală. Cînd ai o poziție socială însemnată, îți poți permite capriciul titlaturilor” (*ibid.*). Ca argument ironic în sprijinul acestei afirmații este citat un articol sociologic al lui G. Duhamel, din *Mercure de France*, „asupra școlilor literare”. Importanța acordată versantului individual al literaturii (și rolului personalității) este completată de cea acordată versantului colectiv al acesteia (rolul stimulator al școlilor literare) : „Desigur, romantismul, naturalismul, simbolismul au existat, dar au existat și Hugo, Flaubert, Verlaine și alte asemenea «mazete». În jurul lor s-au adunat cei mici și mulți, imitatori, gata să simtă după o anume formulă. Acestea sînt observațiile, foarte juste, ale d-lui Duhamel. Dar dinsul nu spune că și școlile aduc oarecare folos : agită, stimulează, provoacă discuții. Și nu totdeauna discuțiile sînt nefolositoare” (*ibid.*). Contestarea lui Densusianu indică o primă depășire a maniheismului ruralism etno-național vs estetism urban și cosmopolit, fapt evidențiat în articolul „Mișcarea contemporană poetică” : „S-ar atribui grăbit toată zarva ultimei ere artistice celor două curente : tradiționaliști-simboliști, poporaniști-dezrădăcinați. Multă vreme diferențierea se făcea între cei strînși în jurul unui pachiderm universitar și cei izolați în triburi fără șef. Lucrurile s-au schimbat de cînd înstrăinații și-au găsit și ei un profesor de universitate. Dl Ovid Densusianu face și poezii. Toți doritorii de catedre liceale le dobîndesc făcînd versuri după rețetă și admirînd geniul lui Ervin” (*Cronica*, an II, nr. 50, 24 ianuarie 1916, rubrica „Poemele”).

Alergică la provincialismul literar, ironia lui Vinea este în largul ei atunci cînd se exercită asupra unor critici sămănătorști din provincie (sînt vizați în special cei din Craiova, de la revistele *Ramuri* sau *Drum drept*). Multe dintre textele critice ale foarte tinărului comentator indică o prefigurare a stilului pamfletar al avangardiștilor (forjat la școala unor pamfletari precum Arghezi și N.D. Cocea). Însă tabletele grupate sub titlul ireverențios „Flocăieli” îl au ca victimă, între alții, pe dogmaticul postjunimist Mihail Dragomirescu, directorul *Convorbirilor critice*, apostrofat cu insolență vulgară: „Opaițul Sămănătorului s-a stins de mult. Mai pe urmă, Mihalache Dragomirescu, înțelegînd că tăcerea îi prinde mai bine, și-a șters în păru-i grăsos penița ca s-o curețe de cerneală și hîrtia destinată criticelor sale a transportat-o la privată” (în *Facla*, an IV, nr. 32-46, noiembrie-decembrie 1913).

Una dintre țintele favorite ale polemicilor lui Vinea este E. Lovinescu, împotriva căruia se dezlănțuie în diatribe violente; aparent contrariant (ambii comentatori sînt adversari ai sămănătorismului, ambii se vor manifesta ca exponenți ai sincronismului modernist), faptul se dovedește a fi elocvent. Ar fi reductiv să punem aceste excese doar pe seama influenței pamfletare a lui Arghezi și a lui N.D. Cocea, a apropierei de socialiști și a aversiunii față de liberali; după cum ar fi naiv să le considerăm doar drept o expresie a tinereții iubitoare de frondă (deși, în anii '30, cînd avangarda era lăsată în urmă, iar imperativele – politice și literare deopotrivă – erau altele, modernistul democrat Ion Vinea se va apropia de criticul sburătorist). Avem de-a face în fapt cu bine-cunoscuta ostilitate a artiștilor moderni, inovatori, dar de obicei idiosincretici, narcisici, față de „forța de inerție” a criticilor. După război, Lovinescu însuși își va justifica – maioreșcian – propria rezervă „față de nou”: „...prin însăși formația lui, călit la școala trecutului și cu aderențe încă vii la culturile dispărute, criticul reprezintă o forță reacționară, așa că în artă, principial, progresul nu se poate realiza printr-însul, ci prin artiști. (...) Primit cu violență de unii și cu indiferență de cei mai mulți, simbolismul nu și-a găsit expresia critică decît în creației lui. (...) dintr-o inițiativă imputabilă mai mult funcției lor poetice decît critice, dnii O. Densusianu, F. Aderca sau N. Davidescu s-au transformat în teoreticienii propriei lor estetice. Critica are nevoie de astfel de bruste irupțiuni în sînul ei, de deschideri de ferestre și uși, prin care aerul viu să aducă zbuciumul căutării de sine în forme noi sau cel puțin să creeze acea atmosferă de înțelegere sau numai de combativitate necesară oricărui progres. (...) revendicările unor poeți simbolști sau moderniști de a fi susținut și pe cale critică simbolismul sau modernismul înaintea altor critici nu

au obiect ; e de la sine înțeles că, deveniți critici, acești poeți și-au apărut propria lor artă. Criticii adevărați (...) nu-și revendică rolul de inițiativă ; ei organizează numai teoretic mersul evolutiv al conceptului estetic" (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. *Mutația valorilor estetice*, Editura Minerva, București, p. 385). Privită din acest unghi, capabilă, așadar, de inițiativă și sedusă de riscul exploratoriu, „critica poezilor“ inovatori apare ca o avangardă a criticii literare... Lovinescu era departe de a fi privit cu bunăvoință în mediile simboliste. E suficient să amintim atacurile antilovinesciene ale *Farului* și *Insulei*, dar și pamfletele lui Tudor Arghezi. În epoca „pașilor pe nisip“, criticul nu era agreat, de fapt, nici de „tradiționaliști“, nici de „moderniști“. E. Simion observa, întemeiat, că „E. Lovinescu nu e un critic simbolist ca N. Davidescu, și a-l considera ca atare (cum procedează I. Negoitescu) e o eroare. (...) Criticul nu face, apoi, greșeala, ca N. Davidescu și B. Fundoianu, de a socoti că poezia română începe și se sfârșește cu simbolismul. (...) formația critică a lui Lovinescu e mai complexă și că cele dintâi valori asupra cărora cad privirile sale nu sînt cele simboliste. Nu vor fi nici cele din urmă“ (v. E. Lovinescu – *scepticul mîntuit*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura „Grai și suflet – Cultura națională“, București, 1996, p. 209). Prețuirea lui Lovinescu față de modernismul lui Arghezi vine abia în urma campaniilor de susținere purtate de Aderca, Fundoianu, Vinea ș.c.l. (o imagine elocventă, în amplul dosar al receptării argheziene din epocă, realizat de Dorina Grăsoiu în „*Bătălia*“ *Arghezi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984). În faza „pașilor pe nisip“, criticul se arată reticent față de curentele noi, resimțite ca superficiale. E. Simion e îndreptățit să constate că „Acceptînd, rînd pe rînd, pe simboliști, Lovinescu sfîrșește prin a deveni criticul cel mai însemnat al simbolismului, în vreme ce Ovid Densusianu, propagator al noii mișcări, în 1905, respinge apoi mai tot ce a produs valoros în cîmpul poeziei, la noi, această școală : „aderențele simboliste“ de care vorbește Lovinescu se manifestă nu în faza militantă a curentului, ci în faza în care conștiința lui estetică se impune. E reproșul pe care îl vor aduce (...) toți criticii „simboliști“, iritați că ezitantul de la 1909 trece, înaintea lor, drept creatorul modernismului românesc în care intră, s-a văzut, importante forțe simboliste“ (Simion, *op. cit.*, p. 208).

Valorizările lovinesciene sînt mai degrabă rezultatul unor evaluări „ideo-sociologice“ *a posteriori*, al unei opțiuni programatice și al unor „revizuri“ oportune decît rezultatul somațiilor „la cald“ ale propriei sensibilități estetice. De altfel, marele critic va recunoaște că opțiunea sa modernistă a înlocuit – treptat – originarul său „moldovenism“ conservator, de gust clasicizant... Artist cu gust

educat și spirit critic, tânărul Vinea îi contestă lui Lovinescu autenticitatea opțiunii estetizante, suspectate de didacticism burghez și de conformism. Atitudinea pamfletară din „Literatura, Lovinescu etc.” uzează de procedeul fiziologiei: „un tânăr, burghez de tânăr, gras de tânăr și probabil moale”; „un burghez și un prost superior”; „nu se mulțumește să fie dascăl, chiar universitar, prefect, deputat sau șef de siguranță. Îi trebuie o liră pe care să-și curețe unghiile, ca să placă cel puțin unei amice”; „marele Preot național al platitudinii, al clișeeilor și banalităților” (*Cronica*, an II, nr. 63, 24 aprilie 1916). Predilecția pentru susținerea unor talente novatoare, marginale și nerecunoscute de critică transpare și într-un articol-necrolog despre poezia tânărului verlainian D. Iacobescu, „poetul necunoscut” mort de ftizie la 20 de ani și apreciat de „radicalii” de la *Insula*: „În aurora palidă a literaturii noastre, peste care se năpustește, așa de des, funinginea îngusteii comprehensiuni lovinesciene și universitare critice, Iacobescu a însemnat o rază rară și multicoloră, vibrând departe de mănunchiul greoi de o barbară și împrumutată strălucire al talentelor mediocre. Versurile de visător ale lui Iacobescu au stat pentru prima oară alături de sonoritatea fastuoasă și ciudată a cadențelor lui Minulescu. Era pe vremea când ieșea *Insula* (...) purificatoare și insecticidă” (*Facla*, an IV, nr. 14, 18 octombrie 1913). Aceeași poziție, cu o notă de sarcasm în plus, într-un articol despre volumul *De vorbă cu mine însumi* al lui Minulescu: „-Era prin anul una mie nouă sute și opt, îmi pare, când în gloata scriitorilor români își făcu apariția un călător, purtător de steag străin, necunoscut. (...) Multă rumoare și revoltă în lumea celor vechi. (...) Cu deosebire consternat era nuvelistul, romancierul și criticul E. Lovinescu, căruia Rémy de Gourmont i-a furat poeticul titlu: „Pași pe nisip”. Bietul om avea de plasat doi candidați la nemurire. (...) critica s-a purtat cu Ion Minulescu cum se poartă drept-credincioșii cu un ciine ce se strecoară în biserica licăritoare de luminile nenumărate ale Învierii. Noul venit se apără și luptă viguros. Ca Laocoon sugrumat de balauri, el clamează țăriilor revolta sa împotriva criticii universitare. Și... (*horrescor referens*), tocmai d. Mihail Dragomirescu e cel care-l ocrotește în revista sa și-l impune tuturor...” (*Facla*, an IV, nr. 84, 30 decembrie 1913, semnat Ion Eug. Vinea).

La fel ca și N. Davidescu, B. Fundoianu sau Perpessicius, Vinea e un simpatizant al lui Rémy de Gourmont („arătare bizară și doctă de artist și savant, de cugetare conservatoare și totuși paradoxală și dizolvantă”). Într-un articol din 1922, îi combate pe „criticii zilei”, care deplîng dispariția autorității magisteriale: „E foarte vădit că cei ce confecționează lucruri și flori pe catafalcul severei matroane care a fost critica lui Maiorescu și Gherea se pregătesc să continue

tradiția ei trancănitoare. (...) Critica română reînvie, după cum reînviase și în Chendi, în Iorga, în Dragomirescu". Sînt respinse, pe rînd, atitudinea criticii profesioniste („apucăturile ei rămîn pe placul dascălilor cari caută în cărți taina scrisului și a gîndirii pentru a o destăinui, ridicol, de la catedră), ierarhizările („inofensive ca ordinea pusă de bătrîni pensionari în grădinița cu legume"), predicțiile cu ambiții profetice și magisteriale (care „amintesc pasiențele sau bobii" și „nu schimbă nimic în mersul literaturii, în ascunsul proces de creație"). Fie ea impresionistă sau tradițională, critica e respinsă – cu anatema de „clasificatoare" – în calitatea ei de instituție axiologizantă: „Jules Lemaitre a fost cel care l-a clasat, prăbușindu-l, pe George Ohnet. Anatole France l-a cufundat pe Zola în propria-i scatologie. (...) Sainte-Beuve, cînd era clasificator, n-a văzut pe nimeni în Baudelaire, pe cînd acesta era prefătat, dimpotrivă, de Theophile Gautier. Tot Sainte-Beuve-ul clasificator, pe care-l deosebim de celălalt fel de critic din Sainte-Beuve, sfătuia pe Stendhal să se lase de literatură, pe cînd în tot Parisul nu se găsea decît Balzac să-l proclame și să-l încurajeze, iar în tot Apusul Mumai Goethe îl semnala într-o scrisoare. Dar era Balzac și era Goethe. Însă cel care s-a clasificat și s-a prezis mai sigur pe sine a fost tot el, Stendhal. Iată ceea ce trebuie reținut". Vine a eșuează repede în clișeele romantice privind caracterul parazit al criticii în raport cu creația, mergînd pînă la propunerea de înlocuire a criticii cu eseul: „Critica, veșnic dezmințită de judecata posterității, ar trebui să renunțe la pretenția de a clasifica valori și să se refugieze în genul agreabil al eseului, adică să bată apa-n piuă cu subtilitate" („Critica", în *Luptătorul*, an III, nr. 468, 7 ianuarie 1922).

De la Poe, Wordsworth și Baudelaire, cei dintîi promotori ai poeticilor moderne sînt „artiștii", aceștia acționînd ca factor de presiune în răspăr cu o instituție critică prea conservatoare, ce va sfîrși prin a-i recupera. „Critica" lui Vine este o critică a pozitivismului și, în egală măsură, a impresionismului, denunțat ca parafrază redundantă a operei: „Avem aci să deosebim și să reținem un singur fel de critică. Nu aceea care compară autorul și-l situează și-i stabilește influențele reciproce, în legătură cu mahalaua natală, calitatea dinților și a părului, cărțile cetite (...). Nici aceea care repovestește cartea, cu alt stil și cu expansiuni impresioniste. Ci acei cari duc mai departe gîndul autorului și plăsmuiesc lumi noi de idei, utilizîndu-i doar ca punct de plecare și pretext. Criticul acesta încetează de a fi un maniac care distribuie gloria și nemurirea sau un scriitor constrîns să-și exercite fantezia ca să-și eschiveze opinia". De o parte avem, așadar, o „critică creatoare" (G. Călinescu o va teoretiza, mai tîrziu, în termeni aproape identici); de cealaltă –

magistratura didactică, descriptiv-clasificatoare, fără acces la miezul viu al operei și la valențele ei de surpriză.

„Mania clasificatoare” este vituperată și în articolul „Statuia lui Jules Laforgue”: „Mizerabila nevoie a spiritului omenesc de a clasifica, de a topi ceea ce este solitar și propriu în aliajuri triviale, l-a clasat, ca pe mulți, în mișcarea simbolistă. Această grupare de elemente disparate, și câteodată valoroase, a trebuit să răzbească, în atenția greoaie a publicului, mulțumită aceluiasi factor și aceluiasi procedeu de rînd: numărul și iureșul. Pe steagul care-i ralia și forma singura legătură trainică, sta scris: nemulțumire. Peste acest cuvînt, criticii doctrinari au lipit etichete prețioase și au colectat silnic nume și pseudonime pentru a-și justifica teoria. E felul lor de a trăi și de a ține un capăt din pulpana actualității. E ciuda contabililor de școli literare”. Respingînd, implicit, teza lui Maiorescu din „Poeți și critici”, care contesta poezilor capacitatea de obiectivare, Vinea pledează pentru o critică intuitivă, empatică, proprie „artiștilor”: „apreciatorii cei mai siguri rămîn numai artiștii. Ei sînt criticii cari intuiesc cu siguranță în tovarășii lor talentul sau geniul, cînd există” (în *Adevărul*, an XXXIII, nr. 11115, 27 iunie 1920). Falimentul criticii pozitivistice a secolului al XIX-lea în fața artei moderne este discutat cu argumente mult mai serioase de către teoreticianul sîrb Jovan Hristic într-un strălucitor eseu („Literatura modernă și critica modernă”, în vol. *Formele literaturii moderne*, în românește de Voislava Stoianovici, Editura Univers, Colecția „Eseuri”, București, 1973, pp. 123-144). Citîndu-l pe Jean Paulhan, Hristic confirmă, peste timp, și... opiniile poetului Vinea...: „Astăzi, ni se pare că lucrurile cele mai importante, hotărîtoare din literatura secolului al XIX-lea – care, fiind predecesorul nemijlocit al literaturii moderne, trebuie să reprezinte un domeniu deosebit al preocupărilor noastre – s-au petrecut în afara criticii, ba chiar și în pofida criticii: Baudelaire și al său *frisson nouveau*, Rimbaud, după care aproape nimeni n-a întors capul, Mallarmé, lăsat în seama celui tînăr singuratic care, în provincie, freamătă deasupra versurilor sale, cum îi spunea Valéry... exemple sînt de ajuns, și secolul al XIX-lea a desăvîrșit într-adevăr făcurea marelui poet necunoscut, ca instituție estetică de prim ordin”. Văzînd în Poe, Baudelaire și Coleridge principalii critici ai secolului al XIX-lea, autorul le identifică atent „metoda”: „critica, ce participă într-un fel chiar la crearea, la producerea operei artistice”. Aversiunea tînărului Vinea față de instituția criticii dogmatic-magisteriale („clasificatoare”) și față de activitatea Societății Scriitorilor Români, sarcasmele la adresa conformismului revistelor de promovare a literaturii române în străinătate trebuie privite și din această perspectivă.

Tinărul Vinea nu face de fapt figură de critic, ci de publicist și „artist” avizat, comprehensiv și exigent cu afinii, drastic cu adversarii. Un comentariu despre volumul *Les blés mouvants* al lui Emile Verhaeren (*Facla*, an V, nr. 133, 20 februarie 1914, semnat Crișan) anunță intențiile de popularizare a poeziei noi („Voi publica o serie de dări de seamă asupra poeților francezi contemporani, ca să se poată vedea mai bine tendințele poeziei moderne”). Simplitatea rustică, „naturală” a imaginilor și „claritatea clasică” sînt apreciate ca „un aspect nou și nebănuit al multiplului poet”: „În aceste poeme nu ni se sugerează imagini perverse și intelectuale, căci flamanzii lui Verhaeren vorbesc pe față și au ceva din asprimea și seninătatea naturii. În *Dialoguri rustice*, convorbitorii nu mai sînt mase anonime, ci personalități distinse care umpleau înainte uzinele, străzile și cîmpiile. Verhaeren a înlocuit nevroza și tumultul cu *calm* și *simplitate*. Pe care Verhaeren să-l iubim mai mult? (...) Verhaeren știe să *privească* și să rămîie *fidel* emoțiilor imediate. Forma simplă a poemelor e perfect adecvată sentimentelor exprimate. Nu mai găsim emfaza și elocința, de multe ori supărătoare, din cărțile lui anterioare. În peisagii și tablouri bucolice, a păstrat numai trăsăturile strict necesare, sobre și comune; iată în ce constă simbolismul lui Verhaeren. Totul e natural și precis, nimic afectat sau echivoc”.

Recenzînd un articol al lui René Arcos din *Mercure de France* („A propos de quelques poètes modernes”), în *Facla*, anul V, nr. 11, 15 octombrie 1913, Vinea refuză atributul de „whitmaniști” poeților tineri ai Franței (sînt citați Jules Romains și Ch. Vildrac). Whitman „formulează legi, enunță adevăruri în cuvinte mîndre și mărețe. Cîntă expansiunea și orgoliul, vede clar și e liniștit. E lucid, sănătos, robust și sincer. Dar nu se ocupă deloc de regulile artei”. Dimpotrivă, poeții francezi „dau o deosebită atențiune alegerei cuvîntului. Prin aceasta ei se apropie (...) mai cu seamă de Baudelaire”. Distincție corectă, care îi dă recenzentului prilejul unei identificări cu noua poetică antilivrescă și antiestetizantă: „La poeții de azi se simte hotărîrea fermă de a scăpa de orice artă de inspirație falsă din cărți, așa cum fac 9/10 din poeții noștri, de a scăpa de orice estetism și afecțiune”. *Nota bene*, Vinea citise volumul *Fire de iarbă* în traducere franceză, împrumutîndu-l de la Argehezi... (v. «A nu se da cărți cu împrumut» (*amintiri despre Tudor Argehezi*), în *Steaua*, anul XII, nr. 6, 6 iunie 1961, reprodus în vol. *Publicistică literară*, Ediție și prefață de Constantina Brezu-Stoian, Editura Minerva, București, 1977, pp. 312-323). Afirmatia lui Arcos privind caracterul ontologic al lirismului autentic, al „stării lirice” („Poezia pentru poeții adevărați face parte din viața lor și e una dintre manifestările ei”) este opusă

poeziei-simulacru, discursive și fals clasicizante a „birocrăților literari” de tipul lui O. Densusianu.

Tot *Mercure de France* îi va prilejui, peste câteva luni (în *Facla*, anul V, nr. 118, 5 februarie 1914), o prezentare mai detaliată (second-hand, firește...) a „citorva din trăsăturile caracteristice ale poeziei franceze contemporane”, pornind de la articolul „Poezia epoei” al lui Nicolas Beaudouin, „unul din reprezentanții curentului paroxist anunțat acum doi ani cu mare tămbălău de dl Jean de Thogorma”: „Poezia nouă e tocmai opusă sentimentalismului, scepticismului, diletantismului elegant și altor anchiloze decadente *tour d'ivoire*. (...) Artei pentru artă (...) ea opune arta pentru viață”. Este semnalată, cam confuz, influența democratismului whitmanian asupra lui Zola, Paul Adam, Verhaeren, Dehmel, Nicolas Beaudouin, Henry Guilbeaux, Canudo, Paul Friederich, Paul Zech, Stefan Zweig ș.a.: „Acești poeți (sic!) cîntă viața, șantierul, fabricile și înfrigurarea orașelor moderne. Esteticei noi îi trebuie un «imperativ categoric», o idee conducătoare, care a fost găsită în ideea de *umanitate* din scrierile «profetului modern» Whitman”. În continuare, Vinea se oprește asupra ideilor lui Beaudouin privind „evoluția naturală de la filozofia pozitivistă și științifică la misticism”, văzînd în „filozofia spiritualistă a lui Bergson” o reacție față de „complexa noastră dezorientare și anarhie pe toate tărîmurile”: „Sfortarea poezilor moderni de a exprima viața înfierbîntată în ritmuri accelerate și vibrînd se observă și la filozofia modernă și o găsim și la Bergson, care substituie sistemelor filozofice unitare, noțiunilor de spațiu omogen, cantitativ, «de real împărțit, static și lipsit de viață», filozofiei mobilității”, „a noțiunilor dinamice de durată calitativă, de continuu eterogen, de stări de conștiință multiple și mobile”. În acord cu concluzia lui Beaudouin („Toate epocile mari au fost epoci de credință. A noastră, după ce și-a creat afirmațiile, se exaltează și se ridică la rîndul ei spre o credință omenească și universală”), Vinea își exprimă optimismul „viitorist”: „sîntem în preajma unei credințe noi. S-o salutăm”.

Probabil singurul articol mai serios de popularizare a modernismului rus în România antebelică este „Literatura rusă. Poeții. Futurism. Acmeism. Adamism. Curente noi” al aceluiași Vinea (apărut nesemnlat în pagina literară a revistei *Facla*, anul IV, nr. 40, 13 noiembrie 1913). Textul începe cu o profesiune de credință postsimbolistă: deși simbolismul – afirmă autorul – „e o adevărată fază, o etapă neceară spiritului omenesc, și nu, cum cred unii, o simplă mișcare de tranziție, după ani de luptă, cînd aducea garanții serioase viitorului, tinerimea, sub diverse pretexte, îi întoarce spatele”. Cît despre noul curent viitorist... adolescentul nu face economie de

platitudini : „Futurismul corespunde unei epoci interesante a artei moderne“, creditîndu-l cu aceste cuvinte ale lui Goethe : „lăsați mustul să fermenteze, va da vin“. „Exagerările“ futurismului rus sînt puse pe seama „imitației“ occidentale : „futurismul rus e pornit spre exagerări pentru că încă n-a depășit perioada imitațiunilor. (...) E o copie a teoriilor preconizate în Occident. Totuși, el e caracterizat printr-o frapantă lipsă de omogenitate. Nici o teorie n-a prevalat împotriva diversității de spirit. Cu cît sînt mai în contact, cu atît par că vor să se fragmenteze într-un număr infinit de școli mai mici, de cele mai multe ori ostile unele altora“. După toate probabilitățile, autorul a preluat informațiile la mîna a doua, din presa franceză. Nu întîlnim nici o referință la Maiakovski sau Burliuk, în schimb sînt anexate abuziv futurismului școli poetice simboliste (*acmeismul*, pus în relație cu „mișcarea franceză numită paroxism“) sau postsimboliste (*adamismul*, care dezvoltă „o concepție anarhică a poeziei“) : „Pe cîtă vreme acmeismul caută să-și realizeze idealul, asumîndu-și pe cît se poate mai multă cultură, adamismul o îndepărtează în folosul nudității de suflet și exprimare. Afară de aceste divergențe, acmeismul și adamismul se înțeleg pentru a renega de comun acord estetismul lui Valeri Briusov și misticismul d-lui Ivanov (...) poeți în fond fideli tradițiunei“. Spre deosebire de acestea, „futurismul propriu-zis“ și-ar fi găsit interpretul în Igor Severianin, al cărui volum *Cupa efervescentă* dezvăluie însă – surpriză – un... „suflet profund rusesc“, prin „farmecul și intimitatea unor peisaje“. Preferințele lui Vinea merg către „doi poeți cu totul inclasabili“ : Anna Ahmatova și Marina Țvetaeva, autoare care numai futuriste nu sînt... Observațiile cu privire la creația celei din urmă trimit, ce-i drept, la o profesiune de credință a Avangardei : „Această grijă de o formă umilă și simplă trebuie să fie considerată ca un zălog al tendințelor, la cea mai recentă generație, de a nu separa Arta de Viață“.

Volumul *Alcools* al lui Guillaume Apollinaire este discutat de recenzentul român prin analogie cu pictura cubistă (al cărei teoretician și susținător pasionat a fost, după cum se știe, chiar poetul francez) : „...domnul Apollinaire are talent. La el, groaza de banal se evidențiază mai mult ca la oricine – și a vrut să fie original chiar în punctuație, pe care a suprimat-o cu totul și în portretul său de la începutul volumului, care e de un pictor cubist, Pablo Picasso. Sînt sigur că nimeni n-ar putea înțelege ceva din acest desen, nici chiar d. Apollinaire, care a publicat cîteva volume asupra pictorilor cubiști. D-l Apollinaire vrea însă să epateze pe cititori, iată unul din caracterele poeziei sale și explicația extremei sale originalități. Alcoolurile d-lui Apollinaire sînt foarte tari, dar, lucru curios, nu te îmbată – te pun

de cele mai multe ori într-o situație delicată și complexă, și ajungi să te întrebi dacă alchimistul care a fermentat din talent și modernism aceste poeme n-a vrut să-și bată joc de cititori". Vinea vorbește de un „simultaneism abstract și problematic", uneori „excesiv de trivial", care „o fi foarte energic și tare, dar în tot cazul e lipsit de ceea ce e esențial, de poezie". Zone, cu care se deschide volumul, e privită ca „o încercare de poezie cubistă, probabil". În „La chanson du Mal-Aimé", recenzentul vede asociate „un spirit modern și o sensibilitate ascuțită", iar în „Le pont Mirabeau" identifică o „simplitate patriarhală", care însă „nu are nimic comun cu liniștea și calmul lui Francis Jammes sau Thomas Braun", ci mai degrabă cu Tristan Corbière, avînd „ceva separat și rupt parcă în poeziile lui, mult dispreț pentru oameni și sentimentalism, dar mai multă ironie și sarcasm" (în *Facla*, anul V, nr. 129, 16 februarie 1914, semnat Crișan).

Fără a vorbi în textele sale antebelice despre expresionism, Vinea comentează cu subtilitate volumul *Plumb* al lui Bacovia, făcînd o apropiere fugară de pictura lui Van Gogh. Faptul a fost interpretat de către Simion Mioc și Elena Zaharia-Filipaș ca o apropiere inedită a lui Bacovia de estetica expresionistă, al cărei „precursor" a fost pictorul olandez. În felul acesta, Vinea devine el însuși un precursor al interpretării poeziei bacoviene în cheie expresionistă, detronîndu-l pe Oscar Walter Cizek (citată de Ov. S. Crohmălniceanu în „Literatura română și expresionismul", cu o observație – formulată în 1922 – despre apropierea dintre Bacovia și Trakl). Însă nu atît invocarea lui Van Gogh ne trimite cu gîndul la estetica expresionismului, cît acest fragment despre „stridența", nonsensul și dizarmonia organică a poeziei bacoviene: „Uneori, enervarea surdă și continuă ca un fir de apă subterană se exesperă și armoniile omului țîșnesc strident și țevile pleznesc și sunetele dăntuiesc ca șerpilor. Totul ajunge la o înfrîngere deplină, la un gilguit de cuvinte fără rost, la o renunțare bruscă de conștiință". În tot cazul, Bacovia este citit de Vinea în cheie *postsimbolistă*: „Elementele sînt cunoscute atît, că ar putea sluji ca date de compoziție pentru cei cari vor să fie poeți și poeți triști. Dar ca un scutier – viitor sfînt – care, cu oțelul tuturor, dă o împunsătură nouă pentru a înstela rana comună, (...) din arsenalul sau din ierbarul (...) simbolismului, un poet scapără sunete neauzite încă și persuasive" (în *Cronica*, an II, nr. 57, 13 martie 1916, rubrica „Însemnări literare"). Concisul comentariu se încheie – în oglindă – cu un vers al lui Laforgue (*Je suis si extenué d'art!*), în care putem vedea nu numai un motto al volumului bacovian, ci și al tînărului Vinea (vezi și poemul în proză din aceeași perioadă, „Chronique villageoise": „Literatura mă persecută. Îmi e realmente antipatică", în *Cronica*, an I, nr. 28, 21 august 1915).

Poemul „Salomeea” al lui Adrian Maniu e citit în cheie imagistă, pornind de la ideea istoricizării estetismului postromantic : „Reluarea temelor legendare și ironizarea sentimentală a eroilor umanizați – Hamlet, Lohengrin, Salomeea – e astăzi un obicei trecut, după cum și ironia în ironie e floarea de foiță a stilului din 1885 (...) Trecem peste motive și fapte. Și atunci, Maniu e un vizual surprinzător în asemui și imagini inedite. Întilnim la puțini astfel de legături neașteptate și reale”. Întilnim și aici sugestii expresioniste („țîșnește stridența poftii ca un şuier drept de sirenă”, „artă-naivă, simplă, capricioasă, țîșnită”). Relevantă este însă viziunea libertății poetice care, din „capriciu aristocratic”, explorează teritorii noi, neumblate : „Încă un capriciu – aristocratic – al acestui *postillon* al poeziei. Versul e un bici, tremură, șerpuie sau se sparge în vînt, din mîna poetului. Și goana cu zurgălăi îl duce prin drumurile cele mai afundate și nebătute” (în *Cronica*, an I, nr. 13, 10 mai 1915).

Prima referire a lui Vinea la Strindberg (dar și la teatrul expresionist al lui Wedekind) datează, probabil, din 1915, cînd tînărul cronicar „desființă” piesa boulevardieră *Papa Lebonard* de Jean Aicard, pusă în scenă la Teatrul Național : „alegerea acestei comedii dezarmează pe cel care i-ar căuta calificativul în marginea vocabularului convenabil. Și o direcție înțeleaptă și diligentă, mărginindu-se doar la moderni, s-ar gîndi la Mirabeau, Becque, Bernard, Jules Renard, la Shaw, Wedekind, Strindberg, plus un mare ETC...” (în *Cronica*, an II, nr. 59, 27 martie 1916, rubrica „Teatru”). După război, în *Adevărul*, *Luptătorul*, *Cuvîntul liber* și *Contimporanul*, Vinea „popularizează”, ocazional, Dadaismul – nu fără a aminti rolul fondator al Chemării – și face figură de susținător al unor colegi de generație sau al unor autori afini ideologic. Apar schimbări de atitudine față de poezia unor Victor Eftimiu și Ion Pillat, deloc prizați înainte de război. Pillat (cărui Vinea îi va publica în *Contimporanul* traduceri din Edgar Lee Masters) este recenzat cu volumul *Grădina între ziduri*, apărut în ediție de lux la Paris (1920) : „A ocolit școala de importatori ai simbolismului și revistele de contrafacere a acestei mărfi, și în literatura fardată de după 1908 a irumpt ca un curent de aer aspru prin ferestrele deschise ale unui bal îmbîcsit. (...) Dintru început, Ion Pillat a fost o excepție și o protestare în lumea literară uniformizată de la noi. (...) nu și-a săvîrșit evoluția sub ochii cititorului răbdător și obsedat de toate chinurile gramaticale ale membrilor S.S.R.” (*Adevărul*, an XXXIII, nr. 11065, 30 aprilie 1920). În altă parte, polemizînd cu pretenția criticilor de a face predicții în privința viitorului poeziei lirice într-o societate utilitaristă, democratică și egalitară, persiflează „indicațiile tematice” : „E (...) ridiculă pretenția celor ce (...) cred că au găsit literatura viitorului și poezia lui prin

aceea că au înțeles una din temele și din pretextele de mîine și dau sfaturi imperative : cîntați munca, uzinele, aeroplanele, bicicletele, sub sancțiunea înlăturării de la nemurire“, afirmînd universalitatea, invarianța emoțiilor umane („Viitorul poeziei și al poetului“, în *Adevărul*, an. XXXIII, nr. 11940, 31 martie 1920).

Prezentînd în 1925 masiva *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Vine regretă neincluderea unor poeți aflați în răspăr cu timpul și observă că „prefața nu izbutește și nici nu pretinde să precizeze în ce anume constă «spiritul modern»“. Recenzentul lasă să se întrevadă opțiunile sale poetice : „au fost lăsați deoparte, fără milă, poeții de inspirație livrescă și estetism școlar. Admiratorii, pasionați pînă la uitarea propriei lor vremi, ai epocii greco-romane, nostalgicii medievalității, făuritorii, căzuți din lună (...) migălitorii de palide compoziții gramaticale și logice au făcut loc poeților treji și atenți la vibrațiile atmosferei în care au trăit, poeților din ce în ce mai conștienți de unitatea planetei și de participarea lor la viața ei. (...) Poeți «blestemați» ai lui Verlaine au fost reintegrați în mișcarea din care manualele și antologiile pedagogice, oglinzi ale ineptiei profesionale, îi excludeseră. Arthur Rimbaud, genialul precursor al noii poezii, contele de Lautréamont, Germain Nouveau, Alfred Jarry domină și determină spiritul acestei antologii care readuce, pentru cititorul pînă azi dezorientat, ordinea în haos“ („O antologie a poeziei noi“, în *Cuvîntul liber*, seria II, an II, nr. 10, 7 martie 1925).

Avînd un bun comerț cu tradiția vie și cu valorile clasice, autorul – adept al unui organicism estetic-lingvistic aproape... maioreșcian – reproșează uneori autorilor moderni, lui D. Anghel de pildă, spiritul imitativ și unele „cuvinte cam prea străine limbii“. Articolul polemic din 1914 despre „Mișcarea contemporană poetică“ : „...anume neologisme și elemente de comparație și alegorii, cîteva corăbii, de pildă, porturi, rade, niște droguri și coloniale, cacao, eucaliptus, opium, eter și hașiș, cîrlesc la spate pantalonii versificatorului cu un petic violent : simbolism. Dar fondul sufleteș al concurenților e aproape același. Același poporaniști sînt cei ce din pricina multor lipsuri de complexiune par incapabili de a asimila altă cultură decît aceea a țării lor. Ceilalți, felurit etichetați, au prins din lecturile în graiuri străine ceea ce era mai imitabil, deci mai prost...“ (în *Cronica*, an II, nr. 50, 24 ianuarie 1916), poate fi pus alături de ironicul rechizitoriu „Vorbe goale“ publicat în revista avangardistă *Punct* (an II, nr. 14, 20 februarie 1925), unde mimetismul futurist este repudiat în favoarea „revoluției sensibilității“. Un articol publicat în *Adevărul*, an XXXIII, nr. 11100, 9 iunie 1920 („Vinătoare de cuvinte“), respinge diagnoza unora dintre „cei mai de talent doftori ai criticii“ cu privire la „vocabularul sărac“ al literaturii române, pledînd nu pentru

importul facil de cuvinte, ci pentru o limbă/sintaxă organică aptă să exprime firesc sensuri noi : „Omul chinuit de năvala ideilor și a imaginilor noi are să găsească și materialul plastic pentru exprimare și are să descopere chiar în limba întrebuintată raporturi sintactice ducînd la înțelesuri proaspete. (...) Cuvîntul nou ori cuvîntul uitat învie sub pana scriitorului sub constrîngerea minții lui căutătoare de limpezime, zeloasă de a imagina, de a defini și a expune. O vedenie cu totul particulară îl duce la calificativul neștiut sau dezgropat, o inspirație îl face să spargă zăbrelele langajului pentru a dibui dincolo de tărîmurile explorate. Dar cîtă vreme capul Apisului nostru literar are să atîrne mulțumit pe cunoscutele pășuni, zadarnic îi vor oferi cosașii dicționarului floricele negustate, căci le va mirosi și mesteca în aceeași rumegătură. Dicționare de cuvinte, de rime, de teme : zadarnice mănunchiuri“. Ideea „importului“ literar este o *bête noire* a autorului, care, asemenea lui Fundoianu, vede întreaga literatură a secolului al XIX-lea, laolaltă cu simbolismul și cu poporanismul, ca pe un „pastiș“. Opțiunea sa constructivistă se înscrie pe această linie : „O calitate a cubismului – e pe de-a-ntregul constructiv. Rupe cu tradiția, dar nu pretinde să o nimicească, nici nu neagă valorile picturale de pînă la el. Se abține numai de a le imita. Își urmează calea lui creatoare“.

Atracția lui Vinea față de romanul social, „de medii“, ilustrat de Vasile Demetrius sau Dem Theodorescu, dar și de Gorki sau Panait Istrati, exprimă latura angajată, antiburgheză a gazetarului social. Accentul cade însă, și aici, asupra originalității moderne : descoperirea de teritorii literare noi, pictura de medii sociale neexplorate. În 1913, tînărul Vinea face o apologie vibrantă a lui Maxim Gorki („Alexei Maximovici Peșkov“, în *Facla*, an V, nr. 87, 3 ianuarie 1914), cu trimiteri în linia vitalismului nietzschean, vestind apariția unei „noi credințe“ : „astăzi e scriitorul celebrat, primit solemn în țara care îl gonise ; e filozoful ultimelor doctrine, deși niciodată nu s-a gîndit să profeseze o credință. E frate spiritual – cu toată deosebirea dintre ei – cu Kipling, căci amîndoi simpatizează cu personajele brutale și impetuoase cari nu pot îngădui obstacolele sociale ce stăvilesc pornirea lor nervoasă de a vagabonda în libertate (...) ; e frate cu D'Annunzio în ceea ce privește disprețul societății și trebuința de a trăi în plăcere și frumusețe. Tustrei sînt însuflețiți de o adiere romantică, de un sentimentalism fără friu, de un cult excesiv al individului. Cugetul lui Nietzsche îi robește. Toți pregătesc și anunță mesele de mîine : supraoameni“.

Textul exprimă – „în oglindă“ – sensibilitatea estetico-ideologică a comentatorului, opțiunea sa pentru apropierea prozei de poezia lirică, refuzul „anecdoticului“ tradițional, gustul decadent pentru

„geniul melancolic“ al modernității, sensibilitatea social(ist)ă pentru marginali și dezmoșteniți : „Vagabonzii și cerșetorii defilează, desenați cu o nemaipomenită îndrăzneală și poetizați, în decorul cel mai încântător ; cum zice *Vogue* : realism liric. Nenorocul, mizeria, lenea, vițiul, alcoolul, totul contribuie la sporirea mulțimei mizerabile și anonime, din care scriitorul își alege pe studentul sărac, pe negustorul falit, pe funcționarul bețiv, pe militarul izgonit sau dezertor și pe femeile de stradă. (...) N-are niciodată intrigă sau acțiune ; prinde din viață modelele, le desenează silueta, le face să gesticuleze, să filozofeze. (...) Pretutindenii simțim răul ce stăpânește tipurile lui Gorki. E urâtul, e *spullen*-ul rus, *taska*. (...) ea e forța ascunsă ce ne aduce aminte de acele jucării moderne de copil, constând într-o tablă de oțel magnetizat, pe care se învîrtesc într-un dans nebun figuri de oțel așezate deasupra. (...) principiul său – dacă ar avea unul – ar fi negarea oricărui principiu, respingerea oricărei teorii. Căci cei care vorbesc prin el sînt declassații“. Finalul articolului este un îndemn „prerevoluționar“ : „Dar în tavernele și lupanarele ce ne-ar înfățișa Rusia, aerul e irespirabil. Afară, atmosfera e apăsătoare, cerul e încărcat de nori. Se simte trebuința furtunii răcoritoare ! Și atunci, goelandul, pasărea maritimă, vestitoare de furtuni, se înalță și domină tumultul de talazuri ca un drapel ce flutură peste oștile adunate“.

Pe linia autenticismului antiromanesc, va fi apreciat după război *Jurnalul unei surori de caritate* al doamnei Fulmien, mărturie a experienței de infirmieră din perioada retragerii în Moldova. Garanții ale autenticității sînt consemnarea personală a istoriei necunoscute „din spatele frontului“, prezentarea nudă a suferinței, fragmentarismul modern și observația poetică : „Cartea aceasta nu e un roman. Nu propune și nu dezleagă, printre peripeții și episoade, o factice intrigă literară. E o suită de crochiuri, de priveliști...“ (în *Adevărul*, an XXXIII, nr. 11056, 20 aprilie 1920). Articolul despre „culegerea de povești și basme“ a lui Victor Eftimiu din *Corabia cu pitici* polemizează, dintru început, cu formula raționalist-burgheză a romanului : „În roman, legile fizice și toate constrîngerile naturii nu sînt niciodată înfrînte și deznodămintele se supun logicei de care fantezia basmelor își bate joc cu încîntare. Adorabilă simetrie și ordine în acest desfrîu al imaginației !“. Refuzul „complicațiilor psihologice“, adaugă Vineanu, se asociază cu subiecte care ar putea fi ale unor „nuvele moderne“, lipsite însă de „pedantlicuri psihologice“ à la Paul Bourget. Apreciind fidelitatea față de tiparul feeriei tradiționale, vizualitatea „lipsită de trucuri literare“, autorul salută promovarea acestui tip de artă în străinătate : „Culegerea de față a fost publicată mai întîi în franțuzește, în Elveția, și credem că

acesta e un bine făcut de dl Eftimiu țării sale, în timpul cînd se zvonea, de către prietenii săi literari, că o defăimează" (în *Adevărul*, an XXXIII, nr. 11011, 18 ianuarie 1920).

Comentariul despre nuvelele „fantastice, filozofice, fanteziste, realiste, naturaliste“, unificate sub semnul „poemului“, din volumul *Paharul cu otravă* al lui Adrian Maniu (în *Adevărul*, an XXXIII, nr. 11036, 26 martie 1920), relevă explicit opțiunea *panlirică* – după formula lui Julien Benda –, a lui Vinea, care preia *ad litteram* formula lui Rémy de Gourmont: „Dintre multele cărți românești de curînd apărute, *Paharul cu otravă* este singurul volum doveditor că există numai un gen literar: Poemul, spre care tind toate încercările cu pretenție de ritm, imagini și idee“. În numele Poemului unificator sînt respinse „fruntariile“ fixate artificial de către „școlile de litere“ între diversele formule literare. La Adrian Maniu, „poet român fără tirade“, inspirația tradițională către care s-a orientat după război („Motive destule în icoane, în cruci, în odoare, în cusături în trei ite, în uitatul olărit românesc“) nu e recuperată tezig, „patriotic“, ci estetizant. Aceeași respingere a imitației superficiale, aceeași voință de înrădăcinare a prozei într-un sol popular original o întîlnim și în articolul despre volumul de schițe al debutantului Ion Călugăru, *Caii lui Cibicioc*, unde pitorescul artei naive și noutatea sursei de inspirație (tîrgurile evreiești moldave) sînt puse – ca și în cazul comentariului semnat de B. Fundoianu – alături de modelul „neîndatorat nici unui pastig“ al lui Ion Creangă.

Un comentariu ironic despre romanul popular *Americana îndrăgostită* al lui Vasile Pop, emigrant în Statele Unite, și despre mentalitatea pragmatic-burgheză aferentă (în *Adevărul*, an XXXIII, nr. 11089, 27 mai 1920) începe printr-o replică polemică la adresa clamatei „nevoi de roman“, întens dezbătută în presa noastră literară din epoca imediat postbelică: „Pentru a sfîrși cu acest deziderat factice al criticei române, trebuie să rostim sentințe hiperbolice la fiecare volum ce apare într-un suficient număr de pagini și cu textul neînterupt decît de numerotarea capitolelor aceleiași anecdote“. Romanul e respins nu în principiu, ci în calitate de fenomen mimetic, fără tradiție reală și fără acoperire valorică: „Putem plăsmui biblioteci și antologii naționale, fără să imităm, cu îndirjire, modelul străin. Ne putem lipsi de roman, căci peste graniți el este o apucătură scriitoricească seculară. Ivirea lui, în bune condițiuni de calitate, ne-ar fi bucurat, firește. Dar lipsa lui nu era neapărat pricină de melancolie“. Infirmitate de evoluția istorică, poziția lui Vinea seamănă, în destule privințe, cele a altor adepți interbelici ai „morții romanului“: N. Davidescu, Andrei Braniște, Ovid Densusianu sau, mai tîrziu, Eugen Ionescu. Autorul încearcă să-și motiveze

opinia cu argumente ținând de psihologia creației și a receptării : „Cetitor docil, atent și răbduriu se găsește cu greu în zilele cînd femeile și adolescenții sînt luați la munca de ghișeu și atelier. Literat cu răgazuri îndelungi pentru o muncă arhitectonică nu se zărește. În străinătate romanul a rămas un obicei al publicului și al scriitorului. Dar îl vedem din ce în ce mai descusut ; o alipire de fascicule disparate, de note, fragmente și povestiri prin care străbate un singur fir cusător, un erou fără rol, un privitor omniprezent înseamnă legătura. Luați ultimele romane ale lui Mirabeau, toate romanele de război, Benda, Barbusse, Léon Werth... Romanul devine o oglindă în fațete, în parcele. Aiurea e aproape delăsă”.

Poziția cea mai fermă este exprimată în 1925 („Romanul”, în *Cuvîntul liber*, seria II, anul II, nr. 8, 21 februarie 1925). Autorul – care a asimilat „experiența” dadaistă, urmuziană și suprarealistă – citează exemplul „celui mai scurt roman” (*Literatura de Léon Pierre Quint*), pentru a extrage următoarea concluzie : „Vechiul gen al romanului suie treapta ultimelor lui metamorfoze și tinde, printr-un rafinament suprem, la dispariție. (...) Romanul deci s-a transformat pentru a redeveni ceea ce a fost : poezie, în care fiecare frază are valoare de vers. Epopeea de odinioară se bizuia însă pe anecdotă. Azi toate anecdotele sînt știute dimpreună cu dezvoltările, surprizele și posibilitățile lor toate. De aceea nimeni nu se mai interesează în roman (și teatru) de subiect”. Sînt declarate depășite, pe rînd, „literatura în contrasens, nelogică și fără temă centrală”, practică de pe la 1910 de către avangardiști („Formula cea nouă, deși s-a practicat numai de literații de avangardă, s-a banalizat fulgerător de repede”), romanul-monolog interior joycean („o rețetă lugubră, ca și a bătrînului roman psihologic pe care-l continuă”), naturalismul, realismul, romanul social și senzațional, romanul istoric, romanul fantastic, toate – înlocuite de noua ofertă a vieții moderne : „Înflorirea aparentă a romanului astăzi nu e decît viața vegetativă care se multiplică pe un trup răcit (...). Romanul de altădată, romanul diligență, a răposat. Compoziția și tartina pe o temă aleasă alungă pe omul modern în săli de cinema, în reportaje, în cărți de știință, în biografii, în memorii, în rapoartele exploratorilor”. Ultima metamorfoză ar fi „romanul poem în care tema trăiește eliptic”. Nu sîntem departe de ideile-slogan ale „Manifestului activist către tinerime”, dar nici de atitudinile asemănătoare ale unor poeți precum Tudor Arghezi (este cunoscută polemica sa cu „incolorul” Liviu Rebreanu...), pentru care romanul era o extensie poematică. Această fugă înainte a artei vede în inovația/revoluția permanentă o promisiune de autenticitate prin „eliberarea de formule” – de fapt, prin eliberarea de raționalismul scientist („Creația adevărată nu se

poate prinde în legi cunoscute ; este ceva mereu adăugat lucrului cunoscut"). Finalul articolului e deconcertant : „În ziua în care artele plastice toate se reintegrează în arhitectură, romanul, ca în vremurile mari, face loc teatrului“...

Concizia „romanelor“ liliputane ale lui Quint din *Décheances aimables* va fi elogiată și în *Contemporanul*, nr. 50-51, noiembrie 1924, nu fără o ironie la adresa epocii în care, „după Thibaudet, sînt foarte mulți cetitori de romane“. Poezia-chintesență a literaturii e ilustrată și prin exemplul lui Ramon Gomez de la Serna : „Ramon Gomez de la Serna a publicat un întreg volum : *Greguerias*, cu extracte poetice pe care n-a vrut să le dezvolte mai mult. Operația s-ar putea face și invers, luînd orice operă literară și căutînd să o reduci la acele *Greguerias*“ (interviu acordat lui I. Valerian, în vol. *Cu scriitorii prin veac*, Editura pentru Literatură, București, 1967, pp. 231-236). În același interviu, Vinea își reafirmă antipatia pentru „literatura psihologică sau de document“ și preferința (comună și prietenului său Ion Barbu) pentru Poe (din care va da, în anii '50, traduceri remarcabile, după ce învață singur engleza) și Hoffmann, pentru libertatea antimimetică a literaturii fantastice văzute drept „creație absolută“ : „Domeniul fantasticului este mereu virgin. În el Poe are toată libertatea de mișcare către creația absolută, fără filozofie sau reportaj. Asta nu înseamnă că de azi înainte literatura se va lăsa de clișeul arătat ; restul se va mai delecta mult timp cu volume de sute de pagini. De altfel, în zilele noastre se observă chiar în roman o tendință de sintetizare (subl. a.)“.

Romanul-poem, concentrat, fragmentarist și fantast, antimimetic, lipsit de „anecdotă“ realist-tradițională – acesta e modelul romanesc al lui Vinea, „aplicat“ în *Paradisul suspinelor*. Autorul nu va ignora epicul amplu, chiar cu elemente „social-gazetărești“, dar îl va hibridiza masiv cu elemente de poem estetizant și de basm în *Lunatecii*. Un experimentalism gidian întîlnim în „șantierul“ romanului *Venin de mai*. Oricum, în opoziție cu E. Lovinescu și cu numeroșii adepți ai epicului realist-documental, social și istoric, Mihai Zamfir pare a-i da dreptate mai curînd lui Vinea și adepților interbelici ai romanului liric, simultaneist, „muzical“ și antidocumental : „Proza atinsă de «poetic» este acum întreaga proză a perioadei interbelice. Extrem de puține zone se sustrag infuziei de lirism (romanul social al lui Rebreanu, romanul «experimentalist» și analitic etc.), așa încît o ipotetică istorie a prozei poetice ar putea acoperi imens din teritoriul prozei interbelice“ (Zamfir, *Poemul...*, ed. cit., p. 255). I-am putea reproșa însă criticului faptul că „excepțiile“ menționate reprezintă de fapt... tocmai regula canonică a romanului interbelic.

În articolul „Jurnalist și romancier“ (*Contemporanul*, anul V, nr. 70, noiembrie 1926), poziția estetică a lui Ion Vinea este mai limpede precizată. Pornind de la o serie de anchete din presa occidentală (ziarele *L'Italie*, *Le Temps* etc.) despre „cum poate fi cineva în același timp ziarist și mare scriitor“, autorul – direct implicat – consideră, apelând la o prestigioasă tradiție, că „Frontiera dintre ziaristica efemeră și eseu durabil este foarte neprecisă. Pornind de la Voltaire pînă la Remy de Gourmont, această literatură țesută pe evenimentul zilei a dăruit din belșug prozei franceze pagini distinse. (...) Despărțind însă reportajul de literatură, nu limpezim și nu simplificăm nimic“. Devenit „gen literar“, reportajul modern include „foiletonul, romanul de aventuri și povestirea realistă“, cu avantajul veridicității documentare; separația reportaj/roman pe criteriul amplitudinii compoziției este depășită de metamorfoza modernă a literaturii, care cultivă instantaneul, fugacele, fragmentarul; literatura de imaginație pură nu există și, în orice caz, nu poate fi considerată superioară „prin esență“ reportajului realist, care nici el poate fi redus la informația cotidiană plată și la comentariul mărginit. Hibrid, jurnalismul modern nu absoarbe însă doar romanul, schița sau nuvela, ci și studiul critic, și eseu. „Jurnalistul“ și „scriitorul“ sînt categorii care nu se exclud. Rămîne valabilă doar distincția dintre jurnalism și poezie (în sens larg): „Suprimă deosebirea dintre gazetar și literat: rămîne distanța întreagă între genul acestora și poem. (...) Iar prin poeme nu înțelegem doar strofe și compoziții verbale, ci și construcțiunea oricărei realități estetice. Numai în felul acesta problema putea fi formulată“. Pe urmele lui Arghezi, Vinea subliniază caracterul antididactic, vaticinar și profetic liric al pamfletului, văzut ca specie de „poezie agresivă“. Cîteva texte antebelice arată cum estetica avangardistă se dezvoltă la Ion Vinea în interiorul discursului publicistic, modificîndu-i convenția din interior pînă la estomparea frontierelor dintre genuri. Reportajul, ca gen literar, fusese elogiat de estetica futuristă, iar în anii '30 cîțiva foști avangardiști români (Geo Bogza, F. Brunea-Fox) vor ilustra cu excelență această specie modernă, scoțînd-o de sub incidența paraliterarului.

Principii pentru timpul nou, cel mai important text programatic despre poezie al lui Ion Vinea, poate părea cititorului de azi o colecție de platitudini moderniste; situat în contextul de idei al epocii, el își dezvăluie însă implicații semnificative. Definirea poeziei ca experiență interioară („stare sufletească“), ca elementaritate și ca evanescență („e un element precum: apa, eterul, lumina“) trimite la ideea purismului nonfigurativ, antimimetic și autotelic: „pentru a fi redată, nu necesită nici obiect, nici anecdotă, nici logică, nici punere în scenă“. Acestea sînt vehicule „depășite“, noii poeți năzuind

către poezie „dintr-odată, fără ajutorul vechilor mijloace de transport“. Se vede foarte bine din asemenea propoziții care sînt punctele de întîlnire ale lui Ion Vinea cu principiile constructiviste, expresioniste sau futuriste. De fapt, poetul are permanent în vedere o „revoluție a sensibilității“. Instantaneitatea, percepția fulgurantă, irațională, sustrasă oricărei retorici explicative, țin de revelație, de o mistică poetică. Deloc întîmplător, partea a doua a *Principiilor...* trimite abundant la noțiuni din sfera sacralului : invizibil, virtualitate, extaz, secret interior, ubicuitate inefabilă. Ele nu au însă o finalitate spirituală, soteriologică, ci estetică. Sîntem – după cum s-a mai arătat – în proximitatea teoriilor despre poezia pură ale abatelui Brémont și a concepției lui Benedetto Croce despre lirism ; este discutabil însă că o propoziție precum : „Poemul e rezultanta tuturor artelor : muzica, plastica, literatura, – sunetul, materia, verbul – se rezolvă în poezie“ ar trimite doar la sincretismul wagneriano-simbolist, cum afirmă în competența sa monografie Simion Mioc. Există un întreg complex postromantic – din care fac parte și unele avangarde istorice – care așază poemul în centrul tuturor artelor și cultivă aspirația către sincretismul original ; idealul „poemului total“ e constitutiv mai ales suprarealismului ; *Principiile...* sintetizează, de fapt, reluînd pe alocuri aproape *ad litteram* un text publicat anterior în *Cuvîntul liber* : „Le Rayon invisible. Suprarealismul lui Breton“. Pornind de la primul manifest al Suprarealismului, Vinea își reafirma aici crezul estetic nonfigurativ, antimimetic, foarte apropiat esteticii rayonismului rus enunțate de pictorul Mihail Larionov : „Lirismul contemporan a încetat de a fi dezvoltarea retorică a unei idei, imagini sau simțiri. (...) Poezia nu e nici psihologie, nici logică, nici anecdotă. Elementele acestea erau hapuri cu ajutorul cărora poeții desueți serveau lectorului raza invizibilă. Vrem azi să emitem, din focarul interior, aceste raze, fără tuburi, fără cacheturi, fără prezervative. Ce ne privește dacă un critic sau altul exige încă aceste precauțiuni de policlinică, atunci cînd se vrea fecundat ?“, punînd în discuție domeniul de valabilitate poetică al doctrinei suprarealiste, pornind de la reabilitarea inspirației iraționale : „André Breton descoperă ochilor noștri cîmpurile magnetice ale inspirației. (...) Este oare rezultatul unui asemenea dicteu, al unei asemenea curse printre mistere, poezie ? Fără îndoială, de vreme ce însuși procesul de creație a naturii, zămislitoare de viață și forme, este poezia“. Voința de *mimesis* nu dispare, devine doar „esențială“, „organică“ și „creatoare“. Întrebîndu-se în ce măsură suprarealismul nu duce la un colectivism indistinct, opus individualității poetice („Fi-vom însă cu toții poeți ?“), comentatorul dă un răspuns rezonabil : „Asta depinde de «inconștientul» pe care aveți cîntecul de a-l conține.

Problema e deci la fel ca și în vechea artă a hegemoniei conștientului, a rațiunii și a logicei. Unui anumit conștient îi corespunde inconștientul care-l determină“.

După cum se vede, Vinea sesizează prompt una dintre contradicțiile interne ale suprarealismului, interogându-se asupra conflictului dintre „inspirația“ romantică și raționalismul scientist al psihanalizei : „Singura întrebare care, cu nelinește, ni se impune e următoarea : unde ne duce captarea secretului inspirației ? Freud ucide simptomul maladiv prin aducerea în lumina subconștientului a cauzelor determinante. Procedeu similar al lui André Breton nu va stărpi cumva inspirația ? Să nădăjdum că nu. Pe măsură ce știința înaintază, tainele creației, ca orizonturile Saharei, se înfundă, se ascund ca pasărea măiastră, se topesc ca zaimful lunii. Și numai cei aleși ne pot conduce pe drumurile minunii“.

Mai rezervat, Ion Barbu – la acea dată tovarăș de drum al „contimporanilor“ – va prefera să vadă în suprarealismul francez un triumf al pozitivismului asupra unei mistici specifice : „Consider poezia franceză iremediabil ratată prin inadaptarea tipului social, intelectual și retoric la marele romantism. (...) fiind o atitudine de vis și de extaz, poezia trece pe deasupra oricărui accident. (...) Ca și naturalistii, reprezentanții acestei maniere sînt schematici. Suprarealiștii degajează din vis mai mult logica de succesiune a visului, bazată pe confuziunea contrariilor, fără a se apropia de ceea ce noi am îndrăzni să numim lumina visului (...) problema de lumină immanentă ce l-a preocupat pe Rembrandt, cel dintîi suprarealist“ („Poezia nouă“, în „I. Valerian de vorbă cu Ion Barbu“, *Viața literară*, 5 februarie 1927).

În studiul introductiv la *Antologia literaturii române de avangardă* a lui Sașa Pană, Matei Călinescu atrăgea atenția că apropierea pe care G. Călinescu o făcuse în *Istoria...* sa (ca și în *Curs de poezie*) între „dadaști, suprarealiști și hermetici“ sub zodia „balcanismului“ nu e, deși excesivă, chiar o enormitate : poezia pură a lui Ion Barbu și a oricui Dan Botta, cultivate la *Contimporanul*, erau parțial afine abstractismului constructivist și percepute în epocă drept curente noi, radical antiraționaliste și antimimetice. Alăturarea artei bizantinizante și heraldice a lui Mateiu Caragiale sau a poeziei lui Ion Barbu și a discipolilor săi de Vinea, dar și de Tzara sau de suprarealiști, apare astfel mai puțin contrariantă : în fond, cu toții pot fi plasați sub semnul manierismului fantast.

Capitolul IV

PERIFERII FUTURISTE. RECEPTAREA FUTURISMULUI ITALIAN ÎN ROMÂNIA ANTEBELICĂ

Până în 1916, avangardele artistice europene își fac simțite ecourile în mediile literare românești mai ales prin intermediul futurismului italian și prin filtrul presei franceze. Ecourile – numeroase – rămân însă cu precădere informale, neputându-se vorbi deocamdată despre experimente artistice autentic futuriste în literatura română. Ele își vor face simțită prezența abia în 1924, după 15 ani de la explozia curentului în Italia, prin intermediul unor reviste avangardiste eclectice precum *Contemporanul*, *Punct* sau *75 HP*. Defazajul apare și mai vădit dacă vom compara impactul futurist din România cu cel din alte țări est-europene. În Rusia, mișcarea inițiată de Marinetti, Boccioni, Soficci și ceilalți cunoaște o mutație disidentă către 1913. „Cînd Marinetti s-a dus în Rusia în 1913, futuristii ruși l-au fluierat ca pe un reprezentant al burgheziei belicoase” – notează Mario de Micheli (*Avangarda artistică a secolului XX*, în românește de Ilie Constantin, Ed. Meridiane, 1968, p. 221), care citează o afirmație din 1923 a lui Maiakovski, relevantă în ceea ce privește poziția de stînga, „revoluționară, antimilitaristă, antiimperialistă”, a grupului rus, opusă ideologic celei a lui Marinetti & Co: „În ce privește ideile, nu avem nimic de împărțit cu futurismul italian”. Afinitățile rămîn strict formale: „Comun este modul de elaborare al materiei prime”, fapt valabil atît în ceea ce privește artiști precum Fernand Leger sau Ezra Pound (cu al său „Manifest al vorticismului”), cît și în cazul emulilor români din anii '20. O evaluare comparativă a influențelor futuriste în Europa centrală și de sud-est scoate la iveală similitudini și diferențe sugestive. De pildă, futurismul va avea audiență intelectuală mai ales în state naționale tinere, intrate relativ tîrziu pe orbita industrializării, marcate de frustrări identitare și de voința deprovincializării, Anglia, Franța, Germania și țările nordice fiind aproape imune. Complexul periferiei, un anume bovarism al modernizării și al tehnicii privite ca vehicul de emancipare socială intră, de asemenea, în această ecuație. În unele țări (Polonia, Cehia,

Serbia) se manifestă cu precădere influența futurismului rus, în detrimentul celui italian ; în altele (Ungaria, Croația, Slovenia) – cea a activismului expresionist german ; importanța sferelor culturale de influență continentală rămîne, în această privință, determinantă. În România, țară latină în care impactul culturii italiene se situează – pînă după al Doilea Război Mondial – pe locul trei, după cel al culturii franceze și germane, ecourile futurismului rus sînt aproape absente, spre deosebire de cele marinettiste.

Impuritatea eclectică, o anume moderație în negarea tradiției și, nu în ultimul rînd, inaderența la politica expansionistă, naționalistă și militaristă a lui Marinetti & Co caracterizează – pe de altă parte – pseudomorfozele sud-est europene ale futurismului.

Influența futuristă a rămas practic nulă în Bulgaria, unde, cu excepția unui vag expresionism social de sorginte maiakovskiană introdus mai tîrziu de poetul Gheo Milev, penetrația curentelor avangardiste a fost ca și inexistentă. În schimb, în Iugoslavia, după episodul afin futurismului italian al efemerei reviste croate *Zurk*, apărută în iunie 1914, mișcarea de avangardă din jurul importantei publicații *Zenit* a lui Lubomir Micic va susține, după 1920, ideea unei „barbarizări balcanice” a Europei, afine pînă la un punct ideilor lui Marinetti. Criticul maghiar A. Angyal a vorbit, în acest sens, despre un „slavism futurist”, însă „slavismul” trebuie înțeles și prin prisma influenței futuriștilor ruși – în special a lui Maiakovski – asupra avangardei iugoslave. În Cehia, influența futuristă antebelică se manifestă inițial prin elogiul mașinismului, al vitezei moderne și al progresului tehnic, prin manifestările teatrale iconoclaste din cabaretele anilor 1914-1918, prin luările de poziție ale unor scriitori precum K.S. Neumann, Karel Teige și Vítěslav Nezval. În 1921, Marinetti va face chiar o vizită la Teatrul Svanda din Praga, însă avangardiștii cehi se vor arăta atrași mai degrabă de experiențele „cubo-futuriste” ale lui Apollinaire și de futurismul rus al unor Maiakovski, Hlebnikov și Krucenih. Influența limbajului *zaum* va avea efecte nu doar asupra poemelor unor Vancura și Nezval, ci și asupra teoriilor despre limbajul poetic ale lui Roman Jakobson, expuse în cadrul Cercului Lingvistic de la Praga. În Ungaria, activismul de nuanță bolșevizantă a artiștilor din jurul revistei *Ma* datorează futurismului italian doar violența antipaseistă, fiind altminteri mai curînd o variantă specifică de expresionism. După căderea republicii bolșevizante a lui Béla Kun și instaurarea guvernului naționalist al lui Miklos Horthy, revista va activa o vreme în exil, la Viena. În Polonia, manifestele futuriste italiene din 1909-1910 vor fi primite cu rezerve asemănătoare celor din România : radicalismul anarhic nu convenea unei țări interesate cu precădere în consolidarea

independenței și a patrimoniului cultural. După cucerirea puterii de către bolșevici în Rusia, are loc însă un import de revoluție futuristă : programul estetic al futurismului marinettist fuzionează cu ideologia revoluționară a LEF-ului sovietic. În 1917 apar două „școli” poloneze, ambele tributare futurismului : *Katarinka* („Orga barbariei”), întemeiată în 1917 la Cracovia de către Bruno Jasienski, Stanislaw Mlodojenic și Titus Czyzewski, este afină artiștilor formiști ; liderul ei, Jasienski, lansează în 1921 o serie de proclamații incendiare, precum „Manifest către poporul polonez despre «futurizarea» imediată a vieții” și „Manifest asupra poeziei futuriste”, în care pledează pentru o artă simultaneistă și alogică, pentru distrugerea ortografiei și a sintaxei, dar și pentru constituirea unui partid futurist gigant, glorificând în acest sens masele, democrația populară, viteza, corpul uman și mașinismul. Matematizarea limbajului și alte invenții tipografice venite pe filieră italiană coabitează aici cu experimentele lingvistice de tip *zaum* (fapt care se regăsește și în titlul onomatopeic al almanahului *Gga*, inițiat în 1920). Cealaltă grupare, fondată la Varșovia, în 1918, de către Alexandr Watt și Anatol Stern, va promova o atitudine radical antiestetică, fapt care va duce în 1923 la un conflict între cele două „școli”. Radicalismul futurist supraviețuiește, într-o măsură, în cadrul revistei *Zwrotnika*, având – prin virulența și eficiența sa polemică – un rol important în viața culturală a Poloniei anilor '20. Pentru o bună introducere în problema avangardelor central și est-europene, v. *Les avant-gardes littéraires au XX-ème siècle*, vol. I, publié par le Centre d'Étude des Avant-Gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber, Akademiai Kiado, Budapest, 1984, pp. 193-211. O discuție comparativă din unghi teoretic asupra fenomenului în Bojtar Endre, 2004, „The Avant-garde in East-Central European literature”, în *History of Literary Cultures of East-Central Europe*, Marcel Cornis-Pope and John Neubauer (eds.).

Potrivit lui Mario de Micheli, însuși futurismul italian a apărut, în primii ani ai secolului al XX-lea, ca o reacție împotriva provincialismului și a verismului în artă. Originile sale intelectuale sînt, pe de o parte, cultura politică anarhistă, naționalistă, socialistă și sindicalistă – de sorginte soreliană – a Italiei post-Risorgimento și, pe de altă parte, estetismul „independenților” decadenti (Marinetti a fost inițial un discipol al lui Gabriele d'Annunzio), sursele filozofice asumate fiind intuizionismul lui Bergson, pragmatismul lui William James și vitalismul lui Friedrich Nietzsche. Poemele lui Whitman și Verhaeren (cu ale sale „orașe tentaculare”) au reprezentat, la rîndul lor, repere semnificative. Elogiul industriei și al maselor proletare, mitologia revoluționară și anticlericalismul se asociază unei voințe

naționaliste de regenerare a măreției Romei antice (de Micheli, *op. cit.*, pp. 209-220).

Pe teren românesc, noul curent italian – numit îndeobște „viitorism” – este prizat ca ultimă modă artistică în câteva cercuri intelectuale foarte restrinse, cu inerenta doză de snobism și de entuziasm novator. Primele zboruri aviatice, apariția cinematografeilor și a automobilelor, a unor oaze de modernizare accelerată, creaseră deja, ici-colo, aprehensiunea unui nou stil de viață, modern și dinamic. Speranța unor schimbări revoluționare într-o societate patriarhală, preponderent rurală și profund marcată de inerții conservatoare, era dublată de sentimentul – apăsător – al unui „sfârșit de veac” și de lume.

Lansarea simultană în Franța (*Le Figaro*) și România (în revista craioveană *Democrația*, fără prologul din *Le Figaro*) a primului manifest futurist al lui Marinetti a făcut obiectul mai multor investigații istorico-literare. Cele mai amănunțite dintre ele aparțin Michaeliei Șchiopu („Ecouri și opinii despre futurism în periodicele românești ale vremii”, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4/1977), lui Adrian Marino („Échos futuristes dans la littérature roumaine”, *Synthésis*, V, 1978), Geo Șerban („Préludes a l'Avant-garde chez les Roumains”, în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires, L'Avant-garde roumaine et son contexte européen*, 1994) și Emiliă Drogoreanu (*Sincronie și specificitate. Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești*, Ed. Paralela 45, 2004). În realitate, manifestul apărut pe 20 februarie 1909 fusese trimis anterior pe mai multe adrese din mai multe țări, nu doar europene. Popularizat asiduu în mediile românești de către doamna Smara (Smaranda Gârbea, militantă feministă, scriitoare moralizatoare, industrioasă și femeie de lume, cu relații în înalta societate), promovat în periodice precum *Universul literar*, *Românul* și *Viitorul*, F.T. Marinetti a fost întâmpinat – în ipostază de militant futurist – cu un entuziasm rezervat de către directorul revistei craiovene, avocatul Mihai Drăgănescu, care își asumase promovarea primului manifest futurist („Manifesto di fondazione”) și a revistei *Poesia* în care apăruse; ideea anarhică a arderii bibliotecilor, a demolării academiilor și muzeelor „nu se potrivea” într-o Românie periferică, fără tradiție modernă, cu instituții precare, abia eliberată de „jugul otoman”. Într-adevăr: contextul cultural era încă nefavorabil, iar modernitatea artistică românească – fragilă, incipientă. Momentul propice dezvoltării unei mișcări de avangardă artistică se va „coace” abia către mijlocul anilor '20, în efervescența constructivist(ist)ă a modernizării României Mari.

Primul manifest al Futurismului va fi republicat de revista bucu-reșteană *Biblioteca modernă* pe 14 iunie 1909, după ce fusese

semnalat în numărul din 22 februarie-7 martie al revistei *Țara noastră* din Sibiu, care, atrăgând atenția asupra unor „exagerări” (punctul despre distrugerea muzeelor și propozițiile misogine), sublinia, nu fără unele inexactități, caracterul fundamental diferit și chiar opus al futurismului față de simbolism și decadentism. Un popularizator entuziast al noului curent este poetul Ion Minulescu; în numărul din 25 octombrie 1909 al oficiosului liberal *Viitorul* – unde lucra ca secretar de redacție –, acesta re-publică manifestul în traducere proprie, mult mai fluentă și mai fidelă decât cea din *Democrația*, însoțindu-l de o adeziune fără rest, foarte în spiritul manifestului din *Revista celor l'alți*. Tot în *Viitorul* (numărul din 22 iulie-4 august 1909) va fi publicată și o listă a poezilor italieni – de la Enrico Cavacchioli la G.P. Lucinni (cu aluzii la apologia futuristă a verslibrismului) și Paolo Buzzi, însoțită de o reproducere prescurtată a manifestului și de o semnalare a spectacolului de teatru futurist *Le roi Bombace*, abia montat, cu mare zgomot, pe scena Teatrului de Operă din Verona. Oficiosul liberal revine pe 27 martie 1910 cu un comentariu – redactat probabil de același Minulescu – în care e salutat succesul înregistrat de Marinetti în Italia și în străinătate în cadrul reuniunilor literare de la Trieste, Milano și Torino („aclamațiile entuziaste ale publicului plictisit de cultul morților”). Este, de asemenea, reprodus pe scurt „*Manifestul pictorilor futuriști*”. În numărul din 30 iulie 1910, o serie de „bilete din Italia” trimise din Genova de către o anume Zoe Gârbea Tomellini anunță adeziunea la mișcarea futuristă a prozatorului Luigi Capuana, cu afirmația „e de o mie de ori mai bine să fii futurist decât romantic întârziat” (v. și Geo Șerban, „*Preludes a l'Avant-garde chez les Roumains*”, în *Euresis*, ed. cit.).

A fost oare „simbolistul” Ion Minulescu – cel în care integraliștii anilor '20 recunoșteau un precursor analog lui Apollinaire – un prefuturist? Teatralitatea retorică, extravertirea vitalistă, poza „blasfemiatorie”, anumite elemente de recuzită tehnică reprezintă totuși mult prea puțin; nimic din extravaganțele sintactice și din experimentele de limbaj futuriste, nici vorbă de *parole in libertà* sau de tehnolatrie agresivă, iconoclastă. Admirația poetului român pentru Marinetti era desigur notorie – ajunsese să fie ironizată și în epigrame – însă entuziasmul rămâne unul superficial. Nu puțini exegeți postbelici ai modernismului și ai avangardismului poetic autohton au insistat pe această idee. În *Modernismul românesc I*, ed. cit, p. 82), D. Micu apreciază că: „Avînd, prin figurație (nave, trenuri) atingere și cu «poezia spațiului», lirica minulesciană de dinainte de primul război este, în același timp, întru cîtva futuristă, în virtutea retorismului patetic și a poetizării produselor civilizației și tehnicii”.

Atitudinea futuristă era perfigurată încă, de fapt, din *Romanțe pentru mai târziu* (1908), unde un poem post-cronic („Romanța celor care vin”) amintește articolul-manifest din *Revista celor l'alți*: „Veniți cu toți cît mai e vreme/Și mai puteți cînta –/ Veniți !.../Veniți să vă aprind în suflet lumina stinselor făclii/Și-n versuri fantasmagoria și vraja noilor magii !...//Dar poarta a rămas închisă la glasul artei viitoare.//Era prin anul una mie și nouă sute opt... îmi pare”. „Retorismul energic, viril”, vervos și extravertit, care îi plăcuse, de la bun început, chiar și lui I.L. Caragiale, este o marcă temperamentală și o punte de legătură între apetitul novator al unui „muntenism” plebeu și fervoarea bătaioasă a futurismului. „Minusul de profunzime acuzat de Lovinescu în formula «simbolismului mai mult exterior și mecanic» apare, în perspectiva istoriei literare, ca un paradoxal cîștig pe calea coagulării unei atitudini «moderniste» față de limbaj, care își va reliefa ponderea reală la un Adrian Maniu sau Ion Vinea, în anii imediat următori” (cf. Ion Pop, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 49).

Ecourile românești ale curentului au fost – cum spuneam – suficient de numeroase pentru a crea o anumită „modă” informală în mediile artistice radicale. Revista *Poesia*, tribuna futurismului italian, era foarte citită în mediile literare românești, printre colaboratorii săi numărîndu-se Elena Văcărescu, Smara și Alexandru Macedonski, ultimul fiind prezent cu două sonete în chiar numărul în care Marinetti publica „Uccidiamo il Chiaro di Luna !” (aprilie 1909). Avînd, asemenea lui d'Annunzio, ambiția de a crea emulație, de a cultiva admiratori și de a crea discipoli (ambitie care se va regăsi, mai târziu, la Nae Ionescu, el însuși un admirator marinettist), F.T. Marinetti își cultivase încă înainte de 1909 relații cu protipendada culturală românească ; intențiile sale erau *simultaneiste* : relațiile literare create de mai mulți ani în mai multe țări, nu doar europene, vor fi activate în vederea internaționalizării cît mai eficiente a manifestului. O campanie de imagine concepută și realizată la fel de profesionist ca și cea care va crea, peste șapte ani, explozia Dada. În bibliotecile publice se păstrează încă volume cu dedicație adresate reginei-poete Carmen Sylva (*La Conquete des Étoiles*), scriitoarei aristocrate Elena Văcărescu sau ziaristului Panait Mușoiu. Admirția lui Marinetti față de poeta și contesa franceză de origine română Anne Brăncoveanu de Noailles a fost exprimată – între altele – prin dedicarea unei poezii din volumul *La vie charnelle*, 1908. Prin intermediul celei din urmă, Elena Văcărescu și doamna Smara (Smaranda Gârbea, activa „pedagogă” culturală fiind o veche propagandistă marinettistă) sînt contactate pentru a participa la o anchetă internațională despre versul liber, găzduită de revista *Poesia*

(2/1909), aproape concomitent cu apariția primului manifest futurist. Aceeași revistă găzduise și câteva texte poetice ale lui Alexandru Macedonski, al cărui roman-epopee *Thalassa* (1916, editat mai întâi în variantă franceză: *Le calvaire du feu*, 1896) are profunde afinități cu erotismul flamboiant, vitalist și estetic al lui D'Annunzio. În *Universul literar* din 25 ianuarie 1910, Benedetto de Luca se referă la principiile manifestului, citind un text în proză al lui Marinetti („Moartea la volan“, după revista *Poesia*), în care acesta face apologia vitezei moderne. *Democrația craioveană* continuă să semnaleze, în decursul anului 1909, noi „ecouri futuriste“: în numărul din 30 iunie este menționată apariția volumului *Carne di angoscia e di speranza* de Pietro Lucini și este, de asemenea, confirmată primirea numărului cvadruplu al revistei *Poesia*, conținând reacțiile mondiale pe marginea primului manifest. Pe 5 octombrie, același an, va fi semnalată placheta *Aeroplani, canti alti* a lui Paolo Buzzi. Fără a mai vorbi despre publicitatea făcută „evenimentelor aeronautice“, foarte pe gustul lui Marinetti... Cu o remarcabilă consecvență sînt publicate manifestele futuriste în revista-magazin *Biblioteca modernă* (1908-1911), probabil prin intermediul influenței colaboratoare Smara: „Manifestul pictorilor futuriști“ (25 martie 1910), „Manifestul autorilor dramatici“ (15 martie 1911), „Manifestul tehnic“ și „Manifestul muzicienilor“ (august 1912), inclusiv violent misoginul „Manifest al femeii“ (mai-iunie 1912); este, apoi, prezentat faimosul discurs antiromantic al lui Marinetti de la Verieția („Uccidiamo il chiaro della luna!“) și este rezumat procesul intentat la Milano în ianuarie 1911 (15 februarie-1 martie 1911), cu o declarație de solidaritate ca din partea „lumii civilizate“, față de poetul italian. În numărul din martie-aprilie 1912 este preluată o cronică din *Mercure de France* a lui Camille Mauclair despre romanul *Marafka le Futuriste* de Marinetti (comparat cu *Chants de Maldoror* al lui Lautreamont), cu aprecieri favorabile față de „nebuniile“ futurismului. Nu putem omite de pe „listă“ o altă sursă de informații despre noua lirică italiană, nesemnalată pînă acum de nici un cercetător autohton: comentariile semnate în paginile *Noii reviste române* de către profesorul Ramiro Ortiz – în special cele despre noua generație de scriitori, simpatizanți ai futurismului, grupați în jurul micilor reviste *La Voce* și *Lacerbo* (Giuseppe Prezzolini, A. Sofici, G. Papini ș.a.). În *Memoriile* sale, Constantin Beldie dezvăluie și implicațiile politice ale colaborării romanistului și medievistului italian, complicate cu „rolul, mai puțin simpatetic, de agent al expansiunii politicii italiene la noi, el însuși fiind plătit la catedra sa din România de guvernul italian, cu salariul respectiv primit de la catedra sa rezervată în Italia“, exprimat prin articole favorabile acțiunilor expansioniste

ale Italiei în Africa sau Albania, de pildă. Același Beldie apreciază că stilistica futuristă a fost preluată printre cei dinții – prin intermediul profesorului Ortiz, autor și al unor reportaje de război pe aceeași linie – de către Nae Ionescu (Beldie, *op. cit.*, p. 151). „Într-adevăr, Ortiz – care își va aduna respectivele articole sub titlul *Italia modernă*, Editura «Ancora», București, 1925 – apreciază rolul de «agitatori morali» al tinerilor în cauză, determinant pentru intrarea Italiei în război, fără însă a privi cu prea multă simpatie Futurismul. Citind un poem al lui Prezolini, autorul remarcă stilistica futuristă a acestuia, dar – ostil teribilismelor formale – refuză să îl transcrie fără virgule... În plus, reputatul italianist afirmă că, fără influența culturii franceze, a unor autori precum Arthur Rimbaud, dar și a unor scriitori catolici precum Charles Péguy sau Paul Claudel, Futurismul nu ar fi existat (numele lui Marinetti nici măcar nu e pomenit, în vreme ce «maestrul» Gabriele d'Annunzio are parte de un întreg capitol...)”.

În primul număr pe anul 1913 al revistei ieșene *Viața românească*, G. Ibrăileanu comentează pe un ton mai mult decât rezervat manifestările agresive ale noului curent italian. De partea cealaltă, în *Rampa* lui N.D. Cocea (nr. 316, anul II, 8 noiembrie 1912), foarte tânărul Ch. Poldy, colaboratorul de la *Simbolul* lui S. Samyro, M. Iancu și I. Iovanaki, semna un articol de adeziune integrală la principiile picturii futuriste, ca urmare a vizitării unor expoziții de acest gen în Italia (*Futurism*). Emilia Drogoreanu îl consideră, pe bună dreptate, „una dintre primele contribuții publicistice dedicate domeniului plasticii futuriste în România” (Drogoreanu, *op. cit.*, p. 30). Tinăra cercetătoare nu are în schimb dreptate atunci când vede în atitudinea din acea perioadă a lui N. Davidescu față de poezia futuristă un „refuz violent și radical”. În numărul din 12 septembrie 1912 al amintitei publicații, criticul „decadentist” publicase un comentariu despre „Manifesto tecnico della letteratura futurista” (11 mai 1912), urmat de „Supplement...”, text intitulat „Variații pe manifestul viitoriștilor (paradox critic)”. Davidescu făcea însă o distincție între „părțile bune” ale curentului, care „vor rămâne” (fermentul novator, antipaseismul, antisentimentalismul) și doctrina filorăzboinică, agresiv imperială a acestuia, identificînd în vitalismul ei anarhic o „psihologie morbidă”. În 1914, comentatorul revine – tot în *Noua revistă română*, vol. XV, nr. 10, 9 feb. 1914, la rubrica „Însemnări” –, cu un text despre „Ultimul manifest al viitoriștilor” unde înregistrează simptomele de „banalizare” a curentului. Avem de a face în fapt cu o formă de compensare simbolică a decalajului cultural : manifestările radical-novatoare sînt privite ca „exotice” și „fără aderență” la fondul autohton, prizate eventual ca „noutăți

amuzante" și mode efemere, pentru a fi apoi expediate ca excen-
tricități deja „depășite” în țările de origine. Potrivit lui Davidescu,
primul manifest al futuriștilor „a fost nou, a surprins și a devenit
repede amuzant”, drept pentru care „scriitori, chiar dintr-ai noștri,
l-au adoptat ca pe o inovație”. Sesizând pericolul banalizării, futuriștii
italieni au recidivat cu noi manifeste, cel mai radical dintre toate
fiind cel tehnic, al destructurării sintaxei. Următoarea afirmație a
lui Davidescu poate apărea astăzi deconcertantă : „pe urma acestui
fel neînțeles de a scri s-a clădit, cel puțin la noi, o bună parte din
arta maeștrilor noștri inovatori”. Ne putem întreba ce trăsături
futuriste au fost preluate și asimilate în scrierile „inovatorilor”
autohtoni ? Ale căror „inovatori” ? Probabil va fi fiind vorba de unele
scrieri ale lui Ion Minulescu și Adrian Maniu ; în 1914, cel din
urmă își intitula – ostentativ – un poem „Primăvară futuristă”...
Însă elementele anarhice ale poeziei futuriste (abolirea sintaxei,
cuvintele în libertate, dispariția punctuației, experimentele tipog-
rafice ș.cl.) lipsesc aproape cu desăvîrșire în textele românești din
epocă. Remarcînd în treacăt difuzarea largă – inclusiv în provincie –
a ideilor marinettiste, autorul articolului sus-amintit face cîteva
precizări importante privind epicentrul lor informal din România –
Terasa Oteteleșanu : „cugetători și poeți români de la Terasă jură în
numele lor, le știu pe dinafară și le practică cu mult patos”, pentru
ca în final să își exprime sațietatea cu privire la noul curent :
„Viitorismul nu mai este șic. A ajuns paseism, paseism și ajunge”
(N. Davidescu, *Aspecte și direcții literare I*, Editie și prefată de
Margareta Feraru, Editura Minerva, București, 1975, pp. 23-24).
Dimpotrivă, un adept al noului precum F. Aderca va mărturisi în
revista *Izbînda ilustrată* din 11 iulie-15 august 1921 că, vizitînd la
Paris, în 1914, o expoziție cubistă, nu-și dădea prea bine seama
dacă nu merita să dea cu piciorul în acele pînze. Semn că învățarea
„primelor litere din alfabetul absurdului” era dificilă, dincolo de
aparentele sincronizări izolate – rezultat al schimburilor culturale
tot mai intense.

În 1916, poetul Mihail Cruceanu, aflat la Alexandria ca profesor,
îl cunoaște pe judecătorul Demetru Demetrescu-Buzău (viitorul
Urmuz), care îi vorbește cu entuziasm despre „poezia lui Marinetti,
care formase o școală în jurul său”. Un manuscris al acestuia –
păstrat la Biblioteca Academiei – era intitulat „schite și nuvele...
aproape futuriste...”. Pe bună dreptate, Nicolae Balotă va sublinia
faptul că, deși „atunci cînd Urmuz a cunoscut unele texte futuriste
sau referitoare la futurism, «paginile» sale «bizare» erau alcătuite”
(potrivit surorii sale, Eliza Vorvoreanu, Urmuz își compusese schițele
în 1908 la Răchițele, jud. Argeș, iar în 1909, cînd apărea mani-

festul lui Marinetti, le citea familiei) : „Citind fulminantele declarații ale lui Marinetti și ale acoliților lui, făcute acolo, în Parisul tuturor temerităților moderniste, ajutorul de judecător (...) se va fi simțit întărit în conștiința eficienței literare a scrisului său” (Nicolae Balotă, „Post-scriptum urmuzian”, în *Urmuz*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Hestia, Timișoara, p. 164).

Articolul „O școală nouă : Simultaneismul” al aproape adolescentului Ion Vinea (1915), vădește în schimb o destul de bună familiarizare cu principalele tendințe ale poeziei noi. Autorul articolului vede – nu fără temei – în noile curente postsimboliste o tendință de extravertire a poeziei (după introvertirea nevrotică a decadentilor) și o formă modernă de mimesis liric : „Poetica contemporană derivă de la Walt Whitman și Émile Verhaeren, și caracteristica ei (vorbind în termeni generali) e efortul de a reda cât mai fidel viața modernă. Aceasta se poate vedea și din școlile literare din ultimul timp, unanimism, futurism, paroxism, dinamism, whitmanism (artă socială și proletariană), și din afinitățile dintre Whitman și opera altor poeți independenți” (în *Facla*, anul V, nr. 142, 1 martie 1914, nesemnat). Studiul scriitorului francez M.T. Barzun („Voci, cînturi și ritmuri simultane exprimă Era dramei”) oferă tînărului comentator un bun prilej de expunere a esteticii simultaneiste : „Viața pe care orice artist tinde să o exprime nu e *succesivă*, căci noi pricepem prin simțuri în mod *simultan* toate elementele care o compun, dar atît pictura, cît și poezia sînt constrînse să *descrie* una după alta percepțiunile. (...) Cubismul este tocmai metoda artistică care exprimă în mod simultan mișcarea. (Cum ar fi la fotografie cîteva instantanee succesive luate pe aceeași placă.) Noua estetică simultaneistă se bazează pe același principiu în ceea ce privește forma”. Nu lipsesc unele accente critice de nuanță clasicizantă : „Aș putea răspunde d-lui Barzun (...) că arta e interpretare, cristalizare, stil, dar mi-am propus să nu polemizez și să fac cunoscut cititorilor această școală. Fără îndoială, așteptăm ceva mai bun de la dînsa ; ea ne-a promis «profunzimea maselor», «ansamblul», în sfîrșit *orchestra*. Și ceea ce scrie d-l Barzun nu e poezie”. Printre principiile noii estetici opuse simbolismului și moștenitorilor săi sînt enumerate „desființarea versului liber” („ultima rămășiță a simbolismului”), dramatismul (opus lirismului), multiplul (opus unilateralului), poliritmia (opusă monodiei), simultanul (opus succesivului) și forma plastică (opusă versului liniar). În prelungirea lor, singura referire antebelică a lui Vinea la poetica futurismului italian și a lui Marinetti este făcută indirect, printr-un citat în limba franceză, în original, din studiul lui Barzun. Citatul reflectă – de fapt – propria-i atitudine față de noul curent. Aproximarea de principiu a lui Vinea față de futurism

are loc numai în măsura în care acesta s-ar ralia promisiunilor oferite de „estetica simultaneistă” (fapt confirmat de înseși poemele sale mai radicale, a căror compoziție simultaneistă, mereu aflată sub controlul inteligenței artistice, este foarte departe de radicalismul anarhic futurist): „E interesant cred să ne oprim puțin la părerea d-sale asupra futurismului. Se știe că în pictură futuristii au adoptat principiile cubiste, adică concepția simultană. Prenez l'antologie des dix poètes italiens, parue en 1912: c'est le triomphe du vers-librisme dans la péninsule. ...c'est mieux que le chaos, c'est tout, sauf un art nouveau. Le bric-à-brac, les onomatopées, les mots en liberté, les baccilles, les signes mathématiques, musicaux, typographiques, sans une pensée directrice, c'est le règle du „puzzle” promu à la dignité souveraine d'un art. Nous sommes certains cependant que, tôt ou tard, Marinetti se ralliera à l'Ésthetique Simultanée qui lui donnera la clef de ses valeureuses recherches. Nu știu dacă poemele simultaneiste vor fi zilnice, adică reprezentate sau mintale, citite ca o partitură de muzică... Oricum, chiar dacă noua tehnică nu e încă perfectă, ea deschide cercetărilor literare un orizont nou și nebănuit. Salutăm noua grupare pentru entuziasmul și talentul cu care a început lupta”.

Desigur, avem de-a face, deocamdată, doar cu articole de popularizare critică a artei noi; ele prefigurează însă activitatea mult mai coerentă a *Contimporanului* din anii '20. Consacrat războiului balcanic și previzibilei prăbușiri a „desuetului” Imperiu Otoman, pe ruinele căruia se va construi o Turcie „modernă, industrială”, primul articol politic („Anticipări”) publicat de același Vineanu în revista *Cronica* a lui Tudor Arghezi și Gala Galaction (*Cronica*, anul I, nr. 3, 26 februarie 1915) este vizibil contaminat de optimismul „viitorist”, vizionar și utopic al lui Marinetti & Co, în care elogiul optimist, viril al progresului industrial cade ca o piatră tombală peste pasivitatea „poetică” a unui Orient tradiționalist și efeminat, idealizat sentimental și exotic de Pierre Loti: „Și se mai aud glasuri sentimentale, poate vreun cititor întârziat al lui Pierre Loti, care să plîngă poema ce se îngroapă sub zidurile surpate – iată perindîndu-se toată vechea tabulhana romantică, haremurile și femeile voalate, minaretele și cireșii cu umbre lungi pe solul ars. (...) Nu profetizăm nimic, asta se va întîmpla orișicum (...) Prin cenușa bombardării se vor mătura și largi bulevarde senine, linii de drum de fier își vor împleti nervura vînată în păienjenisul gărilor imense. Cheiuri trainice de piatră vor atrage pacheboturile exagerate sau steamerele fremătînde, coșuri de uzine nenumărate se vor înălța ca niște semne de exclamație, un milion și jumătate de locuitori treziți din somnul lor de basm se vor întîlni în Bursele clocotitoare, pe piețele solemnizate de statui

masive, departe de muzeele pustii, dormitoare melancolice ale trecutului. Și această viață nouă în Bosfor își va găsi poezii ei (...) artiști minunați vor privi, în titanica sfortare europeană de a clădi o cetate de beton și fier, oazele verzi ale cimitirelor cruate și conurile minaretelor subțiri“.

Prima menționare semnificativă a lui Marinetti în România îi aparține lui Ovid Densusianu și datează din 1905, când poetul italian nu era încă futurist (Adrian Marino, *op. cit.*). Liderul *Vieții noi* va comenta ulterior cu mefiență manifestările „barbare“ ale futurismului, neconforme cu raționalitatea clasică a spiritului latin pe care pretindeau a-l restaura (și față de care avea profunde afinități). Într-o conferință inclusă în volumul *Sufletul latin și literatura nouă*, apărut în 1922 la Editura Casa Școalelor („Poezia orașelor“, pp. 5-85), dar redactată și prezentată înainte de război, profesorul le reproșa novatorilor francezi postsimboliști exclusivismul tematic: „A te mărgini – cum spuneam despre paroxiști și dinamisti – să cînți vieața din uzine sau porturi etc., înlăturînd sau reducînd la ceva accidental alte teme – sentimentul naturei, lirismul izvorît din aprofundarea unor emoțiuni intime – e ceva antiliterar și nelogic, mai ales cînd se vorbește de lărgirea domeniului poetic. Introducînd elemente nouă de inspirație nu trebuie să elimini altele, să sacrifici ceea ce are tot atîta valoare poetică“. Modernismul „din care își fac glorie“ reprezentanții noilor curente e, în opinia lui Densusianu, „mai mult superficial, o atitudine căutată, o posă“. Poezia futuristilor va fi taxată în consecință pentru exterioritatea artificială, haotică, imatură, plebee și pentru antiindividualismul uniformizant care „trădează artificialitate și chiar ceva confuz, haotic“. Calificative gen „retorism de șoferi“ seamănă izbitor celor din antimanifestul „Vorbe goale“ al lui Ion Vinea, tipărit mai tîrziu în revista *Punct*: *c'est un vocabulaire de garçon-coiffeur autodidacte*. Ca într-un exercițiu magic de eufemizare, Densusianu îi contestă futurismului noutatea („futurismul nu e așa nou cum îl prezintă adepții lui“), salutînd delimitările mai recente ale unor foști adepți marinettisti precum G. Papini („Il mio futurismo“) și Ruben Dario („Letras“). Interesantă, deși discutabilă, rămîne observația sa privind filiația futurismului italian: „Ei și-au dat într-adevăr samă că literatura a rămas prea mult timp în Italia departe de curențele regeneratoare din alte țări și că o modernizare a ei, în toate direcțiile, se impunea. Sub sugestii din Franța, dînsii au însemnat în programul lor cîteva idei juste – inspirația din vieața modernă și, în ce privește forma, principiul versificației libere, amîndouă luate de la simbolisti și continuatorii lor, deși Marinetti și tovarășii săi nu vreau parcă să o recunoască, nu o mărturisesc fățiș. Sub eticheta futuristă aceste idei au avut însă nenorocul să sufere denaturări. De altă parte,

alături de ele am văzut furișându-se extravagante, aberații și în propagarea lor futuriștii au arătat o impulsivitate nesocotită, brutală, barbară, de *casseurs de vitres*, ceva antipatic, ca de prusianism trecut în literatură, uitînd că temperamentul latin, oricît de vioi ar fi, știe să pună în manifestările lui măsură, tact, să evite grotescul". Influența „barbară” a iraționalismului postromantic german – cu trimitere directă la conflictul franco-prusac și cu trimitere indirectă la filozofia lui Nietzsche – este respinsă vehement, împreună cu epifenomenele sale estetice. Am văzut însă că un Ramiro Ortiz susținea contrariul: futurismul italian nu ar fi fost posibil fără influența lui Rimbaud, dar și a unor autori catolici precum Peguy sau Claudel... De fapt, inaderența lui Densusianu în perceperea curentelor postsimboliste radicale este o consecință directă a concepției sale clasicizante, raționaliste și „latiniste”, dublată de o sensibilitate poetică minor-elegiacă, livrescă și retractilă. Armonia integratoare, „solară” intra în violentă contradicție cu unilateralizarea dizarmonică și agresivă a futurismului. În fața agresivității insurgente și anarhice, mentorul *Vieții noi*, alias poetul Ervin, se retrage – definitiv – în zona calmă a simbolismului solar ilustrat de Verhaeren sau de academistii Henri de Régnier și Vielle-Griffin. Antifuturismul său conține însă și un ferm, explicit angajament politic: apărarea valorilor europene ale Antantei împotriva „barbariei” Puterilor Centrale (Germania, Austro-Ungaria, Italia).

Dacă avangardiștii români se vor delimita, consecvent, de ideologia fascistă a lui Marinetti – asimilînd doar componenta estetică a mișcării și patosul antiburghez –, „revoluționarii de dreapta” din România deceniilor trei și patru o vor prelua pe coordonate politice (inclusiv prin filtrul fascizant). Cazului complicat al lui Nae Ionescu – avînd, *mutatis mutandis*, un corespondent în evoluția ideologică a italianului Giulio Evola, pictor dadaist, futurist, apoi doctrinar al tradiționalismului ezoteric antimodern – îi putem adăuga exemple mai mult sau mai puțin notorii, de la publicistul Emil Riegler-Dinu, popularizator al futurismului la *Contemporanul*, la Mircea Eliade (care a preluat ceva din mentalitatea futuristă prin intermediul lui Giovanni Papini) și la tînărul Emil Cioran din *Schimbarea la față a României* (1936): mitologia tinereții, biologismul agresiv, cultul corpului și al sportului, elogiul maselor, spiritul războinic și retorica imprecatorie, antisentimentalismul, șovinismul, sexismul, gustul pentru experiențele extreme și extremiste sînt elemente constitutive ale discursului acestor intelectuali. Într-un articol intitulat „Recunoștință futurismului”, în *Cuvîntul* din 7 august 1928, tînărul furios Mircea Eliade își asumă un „futurism personal”, înțeles în sens larg ca revoltă împotriva sentimentalismului, slăbiciunii și conformismului.

Capitolul V

AVENTURA ROMÂNEASCĂ A DADAISMULUI. MUTANȚII ESTETISMULUI

Revista *Chemarea* (1915)

Prima revistă condusă de Ion Vinea, un preludiu al avangardismului autohton, a apărut în două numere, între 4 și 11 octombrie 1915. Efemera publicație s-a bucurat de mai puțină atenție din partea cercetătorilor decât micile reviste literare Art Nouveau apărute în perioada 1908-1912: minulescienele *Revista celor l'alți* și *Insula*, ieșenele *Fronța* și *Versuri și proză*, *Grădina Hesperidelor* și „revista de poezie” *Simbolul*. Ultima, pentru faptul că a găzduit modestul debut simbolist al viitorului Tristan Tzara (S. Samyro), alături de câteva poeme în proză nonconformiste ale lui Adrian Maniu, de grafica lui Marcel Iancu și de o notiță redacțională anunțând cartea lui Metzinger și Gleizes despre cubism, a fost considerată – mai mult printr-un efect de lectură inversă – drept adevărata bornă a preavangardismului românesc, „bornă” împinsă și mai înapoi în timp de către cei care au văzut în articolul-program „Aprindeți torțele!” al lui Ion Minulescu din *Revista celor l'alți* (1908) „primul manifest avangardist din literatura română” (v., între altele, *Ion Vinea. Opere IV. Publicistica (1913-1919)*, Ediție critică, note și comentarii de Elena Zaharia-Filipaș, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Academia Română, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București, 2001, p. 360). Deși comentatorii lasă să se întrevadă profilul unei „reviste moderniste” sau cu ambiții avangardiste, *Chemarea* a fost în primul rând o publicație de atitudine politică și civică din perioada neutralității antebelice, o publicație antirăzboinică și nealinată, componenta literar-artistică fiind împinsă în plan secund. Același raport între prim-planul civico-politic și arriere-planul literar-artistic novator se va păstra și în primii doi ani ai *Contimporanului* (1922-1924).

În paginile primei serii a *Chemării*, tânărul poet Samuel Rosenstock semnează pentru prima dată cu pseudonimul Tristan Tzara, cele două poeme ale sale („Vacanță în provincie”, „Furtuna și cîntecul dezertorului”) reprezentînd, alături de altele rămase în manuscris,

o repetiție generală pentru aventura Dada. Fără a exagera prea mult, putem vedea în *Chemarea* un mic laborator avangardist. Revista va constitui un „arhetip” pentru gazetele pe care Vinea le va edita în primii ani după război, de la noile serii social-politice omonime pînă la publicații port-drapel ale „artei noi”, precum *Contemporanul* sau satelitul acestuia, *Clopotul*. Ele vor relua inclusiv firul literar-artistic întrerupt odată cu experiența din 1915.

Apropierea tînărului Vinea de cercurile socialiste, față de Vasile Demetrius și, mai ales, N.D. Cocea (lingă care își va face ucenicia publicistică), va „prezida” apariția *Chemării*. Referitor la paternitatea numelui revistei și la o acuzație de plagiat din *Tribuna* referitoare la acesta, *Cronica* lui Tudor Arghezi din 8 noiembrie 1915 publică următoarea notă: „Colaboratorul nostru, d. Ion Vinea, care a scos revista *Chemarea*, ne atrage atenția asupra unei protestări apărute în *Tribuna* a unui domn cu numele Eugeniu Revent, probabil pseudonimul tonicului său preferat. Se pare că acest confrate regional a scos cîndva, și d-sa, o revistă, *Chemarea Bacăului*, care-l determină să se considere, cel puțin cronologic, mai chemat decît scriitorii din București, sau singurul chemat. Să lămurim pe d-l în chestiune, de *Chemarea* căruia se aude pentru întîia oară azi. Titlul revistei, găsit încă de acum patru ani de d. V. Demetrius, aparținea d-lui N.D. Cocea, care l-a cedat de curînd d-lui Ion Vinea. Dl. Revent ar fi putut să protesteze încă anul trecut, cînd revista *Chemarea* a fost mai multe luni de zile anunțată în ziare, în special în ziarele *Facla* și *Dreptatea*, fără să fi apărut atunci...” (*Cronica*, an I, nr. 39, 8 noiembrie 1915).

Începînd din 11 iunie 1917, Vinea va scoate la Iași, în refugiu, revista *Deșteptarea* – devenită ulterior *Deșteptarea politică și socială* (18 iunie 1917) –, grație fondurilor primite dintr-o moștenire neașteptată de către tînăra lui soție, Maria Ana Oardă (viitoarea poetă Tana Quil). Pe atunci studentă la Litere, Tana Quil va finanța și ziarul *Omul liber* al lui N.D. Cocea. Printre colaboratorii *Deșteptării politice și sociale* se vor număra N.D. Cocea, I. Ludo, B. Fundoianu, Adrian Maniu, Emil Isac, Gala Galaction, Ion Marin Sadoveanu. După război, A. Maniu și I.M. Sadoveanu vor scoate la Cluj, împreună cu Nichifor Crainic, Cezar Petrescu, I. Cucu ș.a. revista *Gîndirea*. Asemenea evoluții nu au, totuși, de ce să deconcerteze. Apropierea de cercurile germanofile a unor artiști precum T. Arghezi, Mateiu I. Caragiale, Gala Galaction, Adrian Maniu, I. Vinea, N.D. Cocea nu a fost doar un simplu accident. Un liant important al acestei „generații deziluzionate” a Marii Uniri l-a constituit – dincolo de simpatiile ideologice socialiste sau conservatoare ale unor membri ai săi – ostilitatea comună față de politica Partidului Liberal și față de ethos-ul „burghez”.

Din 18 decembrie 1917, revista – condusă acum de N.D. Cocea – recuperează numele de *Chemarea* (se poate observa cum cei doi își „pasează” denumirea publicației și funcțiile de conducere, alternînd – după împrejurări – orientarea militant-politică, recte socialistă, a revistei cu cea literar-artistică, modernistă), iar din 29 ianuarie 1918 poartă subtitlul „Revistă săptămînală politică, socială, literară, artistică”. Pe 26 februarie 1918, un articol-program mutilat de cenzură anunță transformarea ei în „ziar radical socialist” (o singură filă, format mare), pentru ca, peste numai două zile, Cenzura militară să-i interzică apariția. În august 1918, Cocea editează la Iași *Depeșa*, „ziar de informație”, devenit din noiembrie... *Chemarea*. Pe 1 noiembrie 1919, acest „ziar popular de dimineată” – consecvent socialist și antibrătienist – este însă suspendat din cauza atitudinii antiregaliste a lui N.D. Cocea, acuzat de a fi încălcat un decret ce interzicea „publicarea atacurilor contra Coroanei”. Profitînd de desființarea Cenzurii cu două zile în urmă din cauza alegerilor, Cocea va plasa sfidător, editînd – pe 2 noiembrie – ziarul sub titlul de *Chemarea roșie*, pentru ca din 6 noiembrie să-i schimbe titlul în *Facla*. În tentativa disperată de a evita suspendarea, *Facla* va deveni, pe 12 noiembrie, *Torța*, iar după numai o zi – *Clopotul*, pentru ca pe 22 decembrie să revină la vechiul nume, *Chemarea*. 1920 va fi însă anul în care *Chemarea* dispare definitiv din peisajul publicisticii românești, ultimul ei număr anunțînd reapariția săptămînalului *Facla*.

În paginile *Chemării* din 1915, literatura deține un rol secundar, deși este infiltrată aproape pretutindeni. Dincolo de un anume eclectism – nedezmințit nici în perioada *Contimporanului* – articolele politice și textele literare se întîlnesc într-o atitudine comună: antipoliticianistă, antiburgheză, antitraditionalistă, antirăzboinică. Nu o atitudine politică, ci una intelectuală, independentă, a unui grup de tineri ce refuzau „marile discursuri” triumfaliste în favoarea angajării militare. Pentru Tzara avea să fie o „anticipare” a Zürichului, un preludiu la aventura dadaistă.

Pe a doua pagină a primului număr nu se precizează nimic în ce privește conducerea, sumarul sau periodicitatea – un „mister” similar celui de care se înconjurase, în 1912, *Fronța ieșeană* a tinerilor Eugen Relgis și A. Schreiber. În nota explicativă din *Ion Vinea. Opere IV, ed. cit.*, p. 361, Elena Zaharia-Filipaș afirmă că finanțatori ar fi fost, ca și în cazul *Simbolului*, Marcel Iancu și Tzara.

Abia în numărul 2 (4 octombrie) sînt menționate numele colaboratorilor: I. Vinea, N. Porsenna, Ernest Poldi, Tristan Tzara, I. Lupa, Thompson, Vallotton. Regăsim în această formulă pe trei dintre colaboratorii *Simbolului* – Vinea, Tzara și Ernest Poldi. Ultimul

(viitor avocat și director de bancă, coleg al lui Vinea la Liceul „Sfântul Sava”, pe numele său adevărat Leopold Chapira – locuința sa va fi printre primele clădiri bucureștene construite de Marcel Iancu) – semna în *Simbolul*, sub pseudonimul Ch. Poldy, versuri parnasiano-simboliste mediocre (cf. Barbu Solacolu, „Prietenul meu, Ion Vinea”, în volumul *Evocări, confesiuni, portrete*, Editura Cartea Românească, București, 1974, pp. 256-260, reia o scrisoare a lui Vinea, publicată în numărul 18/1970 în *România literară*). De data aceasta e prezent doar cu articole de opinie. Avocat, poet și prozator industriuos, după război proprietar al ziarului *Naționalul*, N. Porsenna nu este însă o prezență conjuncturală. Împreună cu Vinea va face parte din direcția *Arenei* (1919), alături de Alfred Hefter și de Pamfil Șeicaru. Ulterior, relațiile dintre ei se vor răci. Curios lucru, lipsește din echipa revistei Jacques G. Costin, cel care – potrivit unei afirmații târzii a lui Vinea – „nu a mai prins” numărul 5 din *Simbolul*. (Costin – viitor colaborator al *Contimporanului* – va semna însă după 1917, într-o altă ediție a *Chemării*, articole politice cu caracter pamfletar.)

În prefața ediției franceze a *Primelor poeme* de Tristan Tzara, Claude Sernet consideră – pe drept cuvânt – că aspectul revistei *Chemarea* „era total diferit de ce se tipărea pînă atunci în România” (Claude Sernet, prefață la *Tristan Tzara, Les premières poèmes suivis de 5 poèmes oubliés*, Seghers, Paris, 1965, p. 3, traducere în limba română de Alexandru Baciuc în *Aldebaran*, nr. 1-4/2001, p. 88-90, „Tristan Tzara, Primele poeme urmate de 5 poezii uitate”). Mai moderne decît ilustrațiile secesioniste ale lui Marcel Iancu și Adrian Maniu din *Simbolul*, desenele de pe copertă – aparținînd lui Felix Vallotton – anunță spiritul avangardelor. În interior, ele figurează – sub forma unor crochiuri contextualizate ironic – caravane rurale sau capete bovine, „sămănătoriste”, alături de reprezentări Erotic Style – un nud feminin, un chip de *femme fatale* (hetairă înconjurată de șerpi) – sau o adunare de domni frunzărind reviste. Sînt stilizări împinse către abstractizare, destul de nonconformiste pentru o epocă impregnată încă, în ipostazele ei moderne, de stilul Art Nouveau. Coperta întîi înfățișează o mulțime de domni caricaturali cu joben, învălmășindu-se și fugind, în panică, pe treptele unei clădiri vaste. Imaginea – probabil, o manifestație reprimată de poliție – pare desprinsă dintr-o comedie mută.

Scriș (nu și semnat) de Ion Vinea, „Avertismentul” prin care se deschide revista este un articol-program incisiv: „Apariția acestei reviste e antipatică. Explicațiunile de rigoare, oricît de abile, nu pot demonstra utilitatea unui portevoix mai mult, în bîlciul de surle și trompete de azi. (...) Vom fi deci imediat și cu rea-credință asimilați unui gramofon care cîntă nasal plăcile de altul pregătite și așezate.

Iar massa amorfă și brută a cititorilor o cunoaștem. (...) Să ieșim deci cu platoșe tari sub veste. Să înlocuim hărțile din redacții cu panoplii la îndemână, să avem bombe asfixiante prin coșuri și creioane cu șis. Ci o discuție largă și cugetată, poate mai este încă cu puțință. După ce și-au golit pîntecele hermeticii bătrîni, iar virtuțile multora au sîngerat pe cămăși agitate lăutelor plebei, și copiii și-au manifestat în public, pe coli albe ca cearceafurile, incontinența, acum cel puțin e rîndul celor tineri și chemați, la nevoie, să lupte, să se întrebe unde vor fi trimiși. Revista noastră e o întrebare a unui grup de scriitori, ziariști și studenți adresată tuturor. Paginile sînt oferite. Dar fără îndoială că nu vor scrie aici cei ce gîndesc cu spatele la realitate : pederastii politice”.

În prefața ediției anterior menționate, Claude Sernet consideră că incipitul articolului „s-ar bănuî a fi fost influențat de Tzara, ținînd seama că frecvent a utilizat apoi cuvintele «simpatic» sau «antipatic»”. (Sernet, *ibid.*) Supoziția trebuie însă luată sub beneficiu de inventar... „Avertisment”-ul e de fapt un articol programatic de atitudine civică, unde noțiunea de „avangardă” își regăsește originara accepție militară. Pentru prima dată, Vinea își transferă în gazetăria politică spiritul combativ din articolele de critică literară, imprimîndu-i o agresivă notă militant-„războinică” în slujba unei poziții antirăzboinice : „Să ieșim deci cu platoșe tari sub veste. Să înlocuim hărțile din redacții cu panoplii la îndemână ; să avem bombe asfixiante prin coșuri și condeie cu șis”.

Relevantă e și atitudinea față de public : lipsită de iluzii, conștientă de propria impopularitate, dar decisă a nu face nici un fel de concesii. Gerontocrația, spiritul mercantil, demagogia politicianistă sînt denunțate ferm. Desemnat drept victimă potențială a burgheziei, publicul larg trebuie „educat” spre a se opune manipulării politice. Întreg elitismul întors al atitudinii avangardiste este deja aici...

„Aforismele politice” ale lui N. Porsenna vin să sublinieze atitudinea exprimată în articolul-program, printr-o pledoarie pentru valorile rațiunii individuale : „Opinia publică este totalitatea incompetenților acestui neam. Denumirea de «opinie» publică este improprie, fiindcă massa nu raționează, ci simte. Judecata este un produs individual ; sentimentul singur este social. Opinia publică poate avea simpatie sau antipatie pentru o idee, pentru o chestiune socială, dar sensul ei profund, logic și practic, massa nu-l poate înțelege. Opinia publică – entitate afectivă – este o creațiune minunată a timpurilor moderne, fiindcă interesează masele la progresul colectiv. ș...ț Opinia publică nu se poate entuziasma decît de o idee simplă. Asta ușurează sarcina demagogilor”.

Textul lui Porsenna se vrea a fi, în primul rînd, o radiografie a demagogiei moderne : „Ideologul politic enunță o părere, o formulă,

o credință. Fanaticul o exaltează, făcînd-o susceptibilă de asimilarea afectivă a masselor. Oratorul îi dă haina estetică și morală. Demagogul o profanează". Moralismul sentențios, aforistic trădează un *ethos* conservator, oarecum disonant în raport cu restul opiniilor din *Chemarea*: „Mai mult decît prin aspirațiile ei de viitor, o societate trăiește prin puterea tradiției. Orice progres se realizează pe un fond natural și istoric, care face unitatea între trecut și viitor. În sensul acesta, aspirația către un ideal național este restabilirea legăturilor etnice cu trecutul".

Pornind de la ideea că „opinia publică" se conduce după sentimente, Ion Vinea publică, în același număr, un articol intitulat „Sentimente și interese". Pretextul acestui apolog e oferit de o discuție purtată între două matroane burgheze – „pețitoare sau mame cu fete de măritat" „–... O știi pe Veta. Aia de fugi anu trecut cu ăla. Zice că s'au luat din sentiment. La început au dus-o ei cum au dus-o, acu iată-i cum rabdă sărăcia. Și ea, nici nu-i mai arde de casă. D-abia mișcă. Că dacă nu ie interes..." De cealaltă parte – mirii, „scriitori de la diverse reviste, cu pas de înmormîntare și lungi bucle lustruite", îi provoacă autorului speculații privind originea unor clișee ziaristice despre opțiunile militare ale României: „evoluția multor fecunde peruci de foburguri, îmi zic, e înspre ziaristică și nu Poezie. Din foburguri, de pildă, au fost transplantate în presa cotidiană cuvintele pe cari se patinează atît, de sentimente și interes. E drept, unii știu, vag, franțuzește. Ba citesc și explicația pozelor din *Petit Parisien illustré*". Textul continuă printr-o incursiune în istoria recentă, cu referire specială la războiul balcanic. Pentru Vinea, „rațiunea" și „sentimentul" sînt (ca și ziaristica, și poezia...) inseparabile, iar angajarea României în război nu servește nici sentimentele, nici interesele naționale: „Război stupid cerut de cei ce-și închipuiau că vorbesc pentru rațiunea liberă și rece, pentru interesul pur; respins de cei cari respiră prin toate orificiile trecuturi istorice sau datorii romanțioase. Iar noi, chemați sub steaguri mîine, s-ar zice că vom accepta povara morală a Italiei, sau a Greciei și Bulgariei; cuvintele sentimente și interese vor agasa din nou, înaintea tăcerii generale".

Firul conducător al acestui număr îl constituie critica politicianismului, supus unei aspru rechizitoriu, încă de la începutul secolului, de către Constantin Rădulescu-Motru. Dacă însă universitarul junimist care găzduise, de altfel, primele încercări literare ale lui Vinea, Tzara și Adrian Maniu în paginile *Noii reviste române* tindea să asocieze, de pe poziții conservatoare, politicianismul cu modernizarea liberală, în cazul de față avem de-a face cu o critică de la stînga. O „fiziologie" caricaturală a politicianului mic-burghez oferă –

sub indicativul „Note“ – Ernest Poldy în *Ionaș Grădișteanu*. Incipitul cvasiurmuzian indică dezumanizarea personajului : „Un trup inert și nevertebrat... Sub sprincenele lăsate ca un accent circomflex, ochii mici, ca două orificii, cu pleoapele lăsate ca perdelele unei case clandestine“. Acumularea de analogii grotești trimite cu gîndul la pamfletele argheziene : „Personalitatea dlui Grădișteanu ne evocă omul care mănîncă 12 kilograme de carne pe zi, salteaua de lînă umflată, uriașul din poarta cercului, bordelul din colțul străzii, trombonul sergentului-major, zgomotul obscen al basului într-o orchestră de lăutari, poftiți la bilete domnilor, reprezentația începe acum. Ionaș, fă o reverență publicului, Ionaș, ridică piciorul drept, Ionaș, ține un discurs, Ionaș, fă tumba. În discursurile sale din ultimul timp, adorabil model de ineptii, se vedea aceeași incon-solabilă dorință după un portofoliu“. Același Poldy se declară împotriva ideii de împărțire teritorială a Balcanilor pe criteriul purității etnice. Naționalismul etnicist e asociat barbariei, în vreme ce „visul“ unității naționale apare compromis – încă înainte de a se realiza – de meschinăria intereselor politice : „Se vorbește de atîta timp de principiul naționalităților, după care națiunile trebuiesc să încapă exact în aceleași limite. (...) Lăsînd la o parte faptul că împărțirea ar fi în Balcani destul de factice, gîndindu-ne la învălmășeala și amestecul cu neputință de diferențiat al populației, principiul în sine ni se pare barbar de vreme ce nu poate fi înfăptuit decît cu sabia și limitat cu sînge. Cu toate astea însă, ne înfățișăm de atîta timp un regat sau o împărăție a României care să aibă drept fruntarii Nistrul și Tisa și dincolo de Bucovina, o țară visată de toți Românii. Și deodată vezi întreg visul minunat, pămînturile acestea dumnezeiesc de frumoase, supuse meschinului politicianism de la noi, intrigilor de budoare, vanităților umflate ale cîtorva parveniți“ (*Principiul naționalităților*). Literatura propriu-zisă e reprezentată de poemul „Vacanță în provincie“ ; primul text publicat de către Samuel Rosenstock sub pseudonimul Tristan Tzara este „comentat“ de un desen stilizat, prezentînd o femeie kitsch. Singura secvență în metrică tradițională a acestui poem (compus altminteri din versuri albe, fracturate) indică o răsturnare radicală a valorilor înalte, imagine a negativității absolute : „Să ne coborîm în rîpa/ Care-i Dumnezeu cînd cască/ Să ne ogîndim în lacul/ Cu mătăsuri lungi de broască“. Imaginea alienantă a provinciei nu mai este cea din textele bacoviene, de pildă. Ceva esențial s-a schimbat, începînd cu atitudinea : agresiv-ironică, provocatoare, șarjată. Programatică, sistematică, deriziunea maculează blasfemiator sublimul. Pe cer, păsările sînt asemenea urmelor/dejecțiilor lăsate de muște. Rîpa e Dumnezeu cînd cască. Lacul – topos romantic, naturist al ogîndirii înaltului – e

acoperit cu mătăsuri... de broască. Puritatea, moralitatea sînt caricade, nu fără o sugestie sinistră în final („doliu alb la fecioara vecinului“)...

Nu foarte spectaculos, „Jurnalul săptămîinii“ prezintă un concert de gală desfășurat la Palatul Ateneului, susținut de cîntărețul rus Boris Mezențov. O altă notă conține vituperări caustice la adresa publicațiilor sămănătoriste : „*Drum drept*. D-l Iorga și-a scuturat de cristalele fulgurii ale naftalinei odăjdii de sacerdot literar. (...) Din cînd în cînd, corespunzător vomitivelor ingerate, scrie Făgetel și expectorează rustic Tomescu. Alte reviste : *Flacăra*, *Zări senine*, *Versuri și proză*, *Jos Nemții*, *Tribuna*, *Făt-Frumos*, etc...” Nu lipsesc mostrele de versuri stupide (extrase din I.U. Soricu, Scăunaru ș.a.).

Coperta întîii a numărului al doilea înfățișează două femei sub un cer de furtună, cu trei ploi înclinîndu-se în fundal. Cea din prim-plan își ține mîinile la urechi într-o atitudine crispată de groază, părul îi flutură, iar rochia ridicată de vînt îi dezvelește pînă sus coapsele. Dedesubtul imaginii, semnatarii sînt menționați în ordine alfabetică : Ion I.C. Brătianu, Claudian, Horia Maniu, Ernest Poldi, N. Porsenna, Theodor Solacolu, Tristan Tzara, Ion Vinea... Apar – după cum se vede – nume noi : Horia Maniu (fratele mai mic al lui Adrian Maniu ; va muri, peste puțin timp, în război) și foarte tînărul (Al.) Claudian, viitorul sociolog social-democrat. Reapare și un mai vechi colaborator de la *Insula* și *Simbolul* – Th. Solacolu. Prezența surprinzătoare a lui Ion I.C. Brătianu, adevărată *bête noire* a publicistului politic Ion Vinea, este motivată ironic : premierul liberal îl atacă printr-o scrisoare extrem de acidă pe Barbu Ștefănescu-Delavrancea, acuzat de a fi publicat secrete diplomatice („Bilet domnului Delavrancea“) : „dece atîta deranj, domnule Ștefănescu, ca să tipărești răvașele d-tale în *Epoca*. Mai bine lăsați pe gazetari să scrie de-ale lor cum sînt ei, tot au mai mult meșteșug la scris. Unde pui că le-a citit toată lumea, și acum tot publicul s-a amestecat nepofit în daraverile noastre și vorbește numai secrete diplomatice“... Altfel spus, redactorii „dau“ cu premierul antipatizat în ministrul și, mai ales, în scriitorul Delavrancea : „trimite-mi ceva bilete pentru comediile ce le scrii, ca să-mi duc nevasta și copiii la circ“.

Pe post de editorial – un articol al lui Ion Vinea („Note repezi“). După ce deplînge faptul că „Prin urale, se celebră în apus moartea bravurei civice a socialiștilor“, autorul denunță „lașitatea“ adepților războiului printr-o pledoarie individualist-pacifistă : „În război, gesturile sînt lașe. (...) asasinarea premeditată a pacifiștilor (...) măsuri contra panice, contra adevărului și minciunei toate înlesnirile pe cari le face pufuirea separată a individului... Porți înlăuntrul tău leul, șacalul, hydra, – stăpînește-i. În vremea războiului, toate fiarele sgîlțâie zăbrelile și lacătele seculare, și le înving. Sîntem

păzitorii lași ai menajeriei noastre". Metafora ironică din final este prezentă – în cu totul alt context – și într-un poem din epocă al lui Tzara: „Îmi plac animalele domestice/ În menajeria sufletului tău" („Duminecă"), indicînd, desigur, fantasmele subconștientului reprimat...

Contestarea mentalității tradiționaliste și apologia „valorilor negative" dau tonul acestui număr. Pentru tinerii semnatori aflați în răspăr cu „massele" manipulate, războiul apare drept revelator al tarelor unei lumi condamnate la autodistrugere: „Fără îndoială, era nevoie de un eveniment, războiul, pentru ca dorința lui Rimbaud de a „schimba viața" să stîrnească un soi de entuziasm și pentru ca revolta împotriva moralei, literaturii, evidențelor și desfășurării cotidiene a lucrurilor să pară tinerilor singura atitudine acceptabilă", notează Marcel Raymond în deschiderea capitolului despre „Dada" din *De la Baudelaire la suprarealism*, explicînd dadaismul prin „spiritul de neîncredere universală" și „refuzul de a sluji, care a scuturat atîtea consemne tradiționale și credințe străvechi" (*De la Baudelaire la suprarealism*. În românește de Leonid Dimov. Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1970, p. 216). Un articol semnat în nr. 2 din *Chemarea* de N. Porsenna se intitulează, elocvent, „Apoteoza unor valori negative". Valorile negative – considerate de el „dinamice" și „vitale" – sînt opuse „Idealului" mortifiant, autorul supunînd unei critici virulente utopia revoluționară a socialismului: „Ce ar fi lumea fără birul durerii? Un conglomerat amorf, nesusceptibil de progres. (...) Societatea perfectă, în care nu mai e nimic de realizat, este faza de agonie. De aceea, socialismul netezește terenul pentru muribunzii și imbecilii viitorului".

Într-un text intitulat „Supoziții", Ernest Poldi relativizează percepția „realității" imediate din perspectiva unui vizitator venit dintr-o altă dimensiune: „Locuită de mii de taine, firea pare un basm nesfîrșit și straniu pe care îl poți opri oricînd și relua. Dacă mîine, un om rătăcit din alte lumi, cu un alt trup și cu un alt suflet, cu alte simțuri decît ale noastre, un om de vată sau de hîrtie, ar cădea prin cine știe ce miracol în universul de fetișuri fabricat de noi într-o noapte, și minunat de mulțimea ceremonioșilor cuprinși de-o stranie dorință de a petrece, ar strîmba pirostriile ruginite ale lumii noastre, ne-ar răsturna valoarea tuturor noțiunilor, brusc". Răsturnarea valorilor dezvăluie caracterul de butaforie al lumii „de fetișuri" în criză. Apocalipsa umanului este însă una veselă, carnavalescă: „...întreaga priveliște ar fi de carnaval. Suferința rostogolită în cascade de rîs. Veselia izbucnită în suspine și întreg rostul firei întors. O lume croită pe-o multe de gîndire. Sinteza rece a acțiunilor omenеști laolaltă, pe cari nu le poți confrunta cu fiecare fără să simți o revoltă dureroasă și-o teamă ciudată de nebunie. Ciudat

lucru această extrem de complexă glandă fantastică ce-i creierul înnebunit de setea de forță și de izbândă". În această lume pe dos, unde revolta și nebunia devin dezirabile, autodistrugerea euforică descrisă de tinărul autor rezonează, frapant, cu spiritul Dada ce va irumpe nu peste multă vreme : „Depart, bestia însingerată sătulă de alergare s-a oprit pervertită de pofta subită de a-și mânca fesele. (...) Și rătăcitul din alte lumi, în loc să liniștească delirul, ar căuta prin întunecimile sufletelor noastre ușa care să cedeze cheilor false“.

Textul lui Poldi e urmat de ultimul poem publicat de Tzara înaintea plecării în Elveția, „Furtuna și cântecul dezertorului“ (o a doua parte a lui va fi descoperită mult mai târziu de către Sașa Pană). Redactat în 1914, textul capătă, în context, semnificații anticipative. Pe 15 februarie 1916, la Cabaretul Voltaire din Zürich, „dezertorul“ Tzara va contribui, împreună cu Ball, Arp, Iancu, Huelsenbeck și ceilalți, la declanșarea celei mai radicale „insurecții“ artistice a secolului al XX-lea. Pe calapodul fiziologiei moderne, *O viață* – mică proză hibridă cu titlu din Maupassant, publicată de (Alexandru) Claudian – prezintă o altă ipostază a derealizării lumii. De astă dată, „agentul fantastic“ menit să o distrugă este un monstru singuratic, un mutant a cărui viață de o perfectă „uniformitate“ e compensată printr-o interioritate sadică, printr-un demonism latent : „În odaia mică (...) visează întunecat sadisme. Singur, se înfundă în gândurile sale, își rumegă himerele (...). Și astfel se clădește în juru-i o lume fantastică, cu contururi nestatornice, o lume al cărei centru e el, lume ce-și are rădăcinile în instinctul cel rău și turbure ce-l poartă în suflet, încuviințat în tăcere de singurul său tovarăș : focul împănjinit și puhav (...) De dimineată când se scoală, pînă în seară, pe care o grăbește cît poate (...) firul vieții lui uniforme se desfășoară, prinzînd în intervale regulate aceste stranii puncte. Seara s-a încheiat. Se culcă și în odaia sa înfierbîntată pe iarna cea mai geroasă, el gustă ciudata plăcere de a se tolăni gol pe învelitoarea roșie a patului său și de-a urmări – și mai intensă astfel, reveria sa grozavă și copleșitoare“. Personajul – un halucinat desprins parcă din *Demonii* lui Dostoievski, un anarhist utopic în embrion – este emblematic pentru imaginarul apocaliptic al epocii și, în termeni freudieni, pentru pulsuniunile ei către moarte. Falsificarea, compromiterea idealului patriotic, relativizarea sa mercantilă, este denunțată cu o violență extremă de către Theodor Solacolu : „Azi, idealul național e un caleidoscop care-și schimbă sclipirile colorate după cum îl sucește bunul plac al fiecăruia. (...) Idealul !... Pofțiți, domnilor... Cine dă mai mult ?... Marfă calitatea I-a (soldatul conștiinței naționale) ! Și tinerii entuziaști (și studioși), conduși de bătrînii impotenți,

își macină sufletul, și-l istovesc, și-l ucid, în frământări zadarnice, roată în jurul statuei cutărui sau cutărui Voevod, masturbîndu-și energia-le patriotică (?) la o răspîntie de stradă, lingă o vespasiană care duhnește parfumuri acre de cea mai pură esență națională... Ieftin, domnilor!... Cumpărați ideal național!... poftiți, poftiți... („Impresii de iarmaroc”).

„Jurnalul săptămîinii” (realizat, probabil, de Ion Vinea) polemizează, pe același ton violent pînă la trivialitate, cu represiunea instituită în Capitală de trupele Gărzii Demnității Naționale. Toposurile tradiționaliste, denunțate drept mistificatoare, sînt flagelate într-un limbaj scatologic și sexualizant, în care „marca” pamfletară a lui N.D. Cocea și Tudor Arghezi indică o radicalizare a limbajului specifică epocilor de criză. Vitriolarea literaturii „patriotice”, „cu haiduci”, a romancierilor populari tip N.D. Popescu se asociază cu apărarea libertății nealiniată, pe un ton polemic ce va fi intens cultivat și de avangardiștii noștri interbelici: „Bucureștii și-au amintit că nu demult au fost împrejmuiți de codri înțesați, ca un promontoriu impudic, de păduri pubiene. (...) Pe Iancu Jianu, pe Zdrelea, pe alți haiduci în haine arnăuțești, pe cari îi glorifică tîmpenia populară, i-au uitat toți, afară de editorul Herz și de romanțierul N.D. Popescu. (...) În schimb, pe bulevarde și străzi de capitală, o mină de oameni pradă copiii, oprește camioanele, vămuiește ideile”. O voință de profanare a valorilor colective „sacre” străbate aceste pagini deziluzionate, a căror violență e direct proporțională cu dezgustul în fața compromiterii idealurilor înalte, unificatoare.

Partea literară a „Revistei revistelor” are în prim-plan un text al poetului Barbu Nemțeanu – un nou prilej de șarjă la adresa spiritului mic-burghez. De astă dată, alături de „poetizatele detalii burgheze” ale relatării blindului intimist, e taxată indirect și *Flacăra* lui Constantin Banu, generoasa revistă-magazin de mare tiraj (14):

„*Flacăra* publică – în sfîrșit – o poezie foarte agreabilă și foarte încîntătoare de B. Nemțeanu.

Ni se povestește cu infinități de poetizate detalii burgheze (supra-nutrițiune, creștere în greutate, lenevii) vilegiatura poetului din anul de grație 1915”. Publicînd, sub formă de versuri... hiperrealiste, „părți inedite din această vilegiatură”, *Chemarea* oferă – ironic – cititorilor primul „poem” scatologic din literatura română modernă: „După masă mă duc la water closet/ Unde lipsesc lanțul și instalația modernă/ Și unde ie doar un măturoi cu care mă joc/ Și-l rostogolesc cînd crispez piciorul pe el./ De un cui sînt atîrnate foi/ Ilustrierte Zeitung/ Bukarester Tagblatt (...) / În jurul meu roiesc tot felul de muște/ Cele mai multe din ele sînt verzi./ Nesuferit cînd cineva dă

busna acilea/ Și trebuie să strig precipitat Pardon/ Căci ușa se încuie rău/ Și toate aromele ies afară./ Am cîștigat – cum spuneam – două kgr. 3000/ Socot însă că m-am înșelat/ Căci la ieșirea de aci sînt cî mult mai ușor“.

Sub titlul „Greșeli mărunte“, „Jurnalul...“ strecoară o ironie ambiguă la adresa lui N. Davidescu și a fostului comiliton Adrian Maniu: „De cîțva timp apar în *Noua revistă română* și *Flacăra* versuri de Adrian Maniu, semnate N. Davidescu. Ne mirăm de stăruința greșelii și de răbdarea D-lui N. Davidescu, care tolerează ca Adrian Maniu să-i adopte numele – sub pseudonim“. Într-o notă publicată în *Cronica argheziană* din 1916, Vinea îl va acuza pe N. Davidescu – „un vechi recidivist“ – de plagiat după D'Annunzio... În schimb, atacul „Jurnalului...“ la adresa lui O. Densusianu nu oferă nici o surpriză: „*Vieța nouă* de sub direcția cunoscutului filolog Ovid Densusianu continuă să apară spre a dovedi că D-l Ervin e poet, fiindcă scrie versuri. Sacrificiul D-lui Ovid Densusianu începe să fie prea mare“. Ultima notiță: „*Revista Versuri și proză* apare cu grijă de acurat“, își are tîlcul ei ironic. În cotidianul *Seara* al lui Alexandru Bogdan-Pitești (18 iulie 1914), Vinea scria despre numărul de vacanță al revistei *Versuri și proză* că ar putea face „obiectul unei cronici umoristico-scandaloase“ („Dosar săptămînal de artă și literatură“). Revista ieșeană va publica însă două texte purtînd semnătura lui Tristan Tzara, o traducere din „Song of myself“ de Whitman (26 decembrie 1915) și poemul original „Inscripție pe un mormînt“ (28 mai 1916)...

Să mai spunem doar că acest comic „Jurnal...“ e semnat „Aristofan“...

Desigur, contextul socio-cultural și istoric românesc era în acel moment impropriu dezvoltării unei avangarde. Timida *Chemarea* nu poate fi, în nici un caz, așezată în rînd cu mișcările avangardiste ale momentului. Prin ea, preavangardismul românesc se racordează însă la pulsul unei sensibilități europene marcat de criza radicală a valorilor sale dominante.

Tristan Tzara – „trist în țară“. Aventurile unui pseudonim

În *Chemarea*, tînărul poet Samuel Rosenstock semnează pentru prima dată public Tristan Tzara, iar cele două poeme ale sale („Vacanță în provincie“ și „Furtuna și cîntecul dezertorului“) sînt ultimele texte publicate în România, cu nici două luni înaintea

plecării sale la Zürich. După cum se știe, adolescentul Samuel Rosenstock semna în *Simbolul S. Samyro*. Poemul „Verișoară, fată de pension” din *Noua revistă română*, vol XVIII, 11 (21-28 iunie 1815), e semnat „Tristan” și plasat alături de un neconvențional poem în proză al viitorului gândirist Adrian Maniu, „Rugăciune către Dumnezeu de azi” (tot în *Noua revistă română*, nr. 15, din 16 martie 1914, Ion Eugeniu Iovanache semna pentru prima dată Ion Vinea). Semnătura arată că Samuel Rosenstock nu se hotărâse încă pentru pseudonimul care urma să-l facă celebru. Nici poemul său nu e, încă, un Tzara veritabil, ci doar mimarea – fără stridente – a unui *envoi* epistolar, o piesă de cameră în care bovarismul provincial e privit cu ironie tandră, ușor amuzată, iar versul liber muzicalizează grațios, improvizînd ludic rime interioare. Prin 1913 sau 1915 – nu putem preciza cu certitudine data – tînărul autor exersa însă pseudonimul Tristan Ruia, ales pentru un proiectat volum de versuri, *Hamlet*, dar într-un alt manuscris, datat 1915, putem citi deja – negru pe alb – *Hamlet* de Tristan Tzara, București 1915. Fotocopiile celor două manuscrise sînt reproduse de Sașa Pană în ediția 1971 a *Primelor poeme*, sub titlul „În căutarea unui pseudonim”. Răspunzînd, cu cîteva luni înainte de moarte, unui chestionar trimis de Barbu Solacolu din partea fratelui său Theodor, aflat la Buenos Aires, Ion Vinea precizează: „Pseudonimul de Tzara l-am găsit eu, în 1915, într-o vară petrecută la Gîrceni (Vaslui). La numele de Tristan a ținut morțiș, ceea ce i-a atras infamul calambur de «Triste Âne»” (cf. Barbu Solacolu, „Prietenul meu Ion Vinea” din volumul *Evocări. Confesiuni. Portrete*, Editura Cartea Românească, 1974, pp. 256-260, textul reia o scrisoare publicată în *România literară*, nr. 18, din 30 aprilie 1970). Așadar, Vinea a găsit numele, iar prenumele a fost ales de Samuel Rosenstock. Problema „nășiei” pare lămurită. Totuși, o serie de manuscrise ale unor poeme – datate 1913 sau 1914 – sînt semnate Tristan Țara sau chiar Tristan Tzara! „Înserează”, datat 1913, Mangalia, e semnat Tr. Țara. „La marginea orașului”, scris în 1913, e semnat tot Tr. Țara. Varianta sa, „Pastorală”, datată 1913, e semnată Tristan Tzara. „Chemare” e datat 1913, Pădurea Gîrceni, și semnat Tr. Țara. „Îndoieli”, datat 1914 și semnat Tristan Tzara, va fi autentificat pe 29 noiembrie 1946 de către poetul însuși, aflat în vizită în România. Iar „Tristețe casnică”, datat 1914, este semnat Tristan Tzara... S-ar putea deduce, pornind de aici, că informația oferită de Vinea nu corespunde realității și că pseudonimul Tristan Tzara (Țara) e anterior lui 1915, datînd probabil din 1913. Manuscrisul poeziei „Duminică” dă însă din nou de gîndit, fiind datat inițial 1914, tăiat, apoi 1915, tăiat, și încă o dată 1915 subliniat cu două linii. Să înțelegem că manuscrisele

păstrate ale lui Tzara reprezintă rezultatul – postdatat – al unor copieri și remanieri din 1915? Afirmția lui Vinea trebuie coroborată cu o informație relatată lui Serge Fauchereau de către Colomba Voronca la 17 septembrie 1972: „Ar fi un lucru amuzant să vă povestesc în legătură cu pseudonimul Tristan Tzara. Am coala de hîrtie unde unde el a exersat acest nume nou, care este chiar „trist în țară” și care a devenit Tristan Tzara, adică trist în țara sa. Tristan nu provine nici de la Wagner, nici de la Tristan Corbière. Mi-a confirmat-o, de altfel, chiar el, cu un surîs în colțul buzelor”. Problema paternității numelui rămîne totuși în continuare deschisă, căci – se știe – poeții nu trebuie crezuți întotdeauna pe cuvînt. Oricum, „numele de familie” al pseudonimului, găsit de Vinea („moina aventureux, peut-être et certainement plus attaché au territoire natal”, cf. Claude Sernet), exprimă jumătatea românească și „tristețea provincială” a poetului expatriat și internaționalizat.

Numele Tristan Tzara a fost legalizat în 1925, printr-o decizie a Ministerului de Interne al României.

Emigranți români pe teritoriul Dada

Nu puțini cercetători străini ai fenomenului Dada atrag atenția asupra rolului de lider pe care și l-a atribuit – oarecum pe nedrept, în detrimentul lui Hugo Ball – Tristan Tzara, considerat de mulți dintre cei care l-au cunoscut drept un aventurier ambițios și dornic de publicitate... Dorința de compensare a unui „complex periferic”? Foarte probabil. Ambiția „inaugurală” pare să-l fi stăpînit și pe el, ca și pe amicul său Vinea: s-a spus că, după aproape cinci decenii, Tzara s-a opus editării la Gallimard a lui Urmuz de către Eugène Ionesco. Motivul prezumat – teama de a nu îi fi contestată prioritatea în materie... De fapt, adevăratul inițiator al mișcării a fost poetul și anarhistul catolic german Hugo Ball, discipol al lui Bakunin, pianist și dramaturg la Kammerspiele din München. El a reușit să închirieze Cabaretul Voltaire din Zürich de la patronul cafenelei Meierei, Jan Ephraim, decorîndu-l corespunzător, împreună cu proaspăta și frumoasa-i consoartă Emmy Hennings. Cunoscută actriță de music-hall la Berlin, München și Moscova, aceasta din urmă a jucat în piese ale expresionistului Frank Wedekind și ale lui Aristide Briand, pe linia tradiției de cabaret a mișcării; potrivit unor martori ai epocii ar fi evoluat și la București... Ball prezintă în jurnalul său o versiune personală referitoare la inițiativa lansării dadaismului: „Lorsque je fondai le Cabaret Voltaire, j'étais convaincu

qu'il y aurait en Suisse quelques jeunes hommes qui voudraient comme moi, non seulement jouir de leur indépendance, mais aussi la prouver. Je me rendis chez Mr Ephraïm, le propriétaire de la «Meierei» et lui dis : «Je vous prie, Mr Ephraïm, de me donner la salle. Je voudrais fonder un Cabaret artistique.» Nous nous entendîmes et Mr Ephraïm me donna la salle. J'allais chez quelques connaissances. «Donnez-moi, je vous prie un tableau, un dessin, une gravure. J'aimerais associer une petite exposition à mon cabaret.» À la presse accueillante de Zurich, je dis : «Aidez-moi. Je veux faire un Cabaret international : nous ferons de belles choses.» On me donna des tableaux, on publia les entrefilets. Alors nous eûmes le 5 février un cabaret. Mme Hennings et Mme Leconte chantèrent en français et en danois. Mr Tristan Tzara lut de ses poésies roumaines („Nocturnă“ și „Înserează“, pe care le tradusese atunci în franceză, *n.m.*).

Un orchestre de balalaïka joua des chansons populaires et des danses russes. Je trouvai beaucoup d'appui et de sympathie chez Mr Slodki qui grava l'affiche du Cabaret et chez Mr Arp qui mit à ma disposition des œuvres originales, quelques eaux-fortes de Picasso, des tableaux de ses amis O. van Rees et Artur Segall. Beaucoup d'appui encore chez Mrs Tristan Tzara, Marcel Janko et Max Oppenheimer qui parurent maintes fois sur la scène. Nous organîmes une soirée russe, puis une française (on y lut des œuvres d'Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Jarry, Laforgue et Rimbaud). Le 26 février arriva Richard Huelsenbeck de Berlin et le 30 mars nous jouâmes deux admirables chants nègres (toujours avec la grosse caisse : bonn bonn bonn drabatja mo gere, drabatja mo bonnoooooooooooooooooo). Monsieur Laban y assistait et fût émerveillé. Et sur l'initiative de Mr Tristan Tzara : Mrs Huelsenbeck, Janko et Tzara interprétèrent (pour la première fois à Zurich et dans le monde entier) les vers simultanés de Mrs Henri Barzun (presentat în România de Ion Vineanu, *n.m.*) et Fernand Divoire, et un poème simultané composé par eux-mêmes. Aujourd'hui et avec l'aide de nos amis de France, d'Italie et de Russie nous publions ce petit cahier. Il doit préciser l'activité de ce Cabaret dont le but est de rappeler qu'il y a, au-delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéaux. L'intention des artistes assemblés ici est de publier une revue internationale. La revue paraîtra à Zurich et portera le nom DADA" (Hugo Ball, *La fuite hors du temps*, journal 1913-1921, Editions du Rocher, Paris, 1993, apud. „Dada à Zürich“ în vol. *Le mot et l'image (1915-1916)*, L'écart absolu-poche, Col. Les Presses du réel, Dijon, 2006, p. 131). Marcel Iancu – „vecinul“ zürichez al lui Tzara de la Pensiunea Altinger, Fraumunsterstraße 21 – plecase cu câteva luni înainte, ca student în arhitectură al Eidgenossiche

Technische Hochschule. Îl însoțea fratele său Jules, de asemenea student. Mai târziu, îl va urma și celălalt frate, George. Acompanied la pian de Jules, Marcel obișnuia să apară ca artist ambulant (voce, acordeon) prin cabarete, unde cânta cîntece populare românești. Stimulat de anunțul publicat pe 2 februarie 1916 de către Hugo Ball în *Zürcher Allgemeine* („Cabaret Voltaire. Sub acest nume, un grup de tineri artiști și scriitori s-a constituit în scopul de a deveni un nucleu de activitate artistică. Programul Cabaretului Voltaire se va desfășura prin reuniuni zilnice în cadrul cărora participanții își vor prezenta creațiile muzicale și poetice. Tinerii artiști ai Zürich-ului sînt invitați să-și aducă contribuția”), îi va atrage pe prietenii săi Tzara și Artur Segal (Aron Sigalu, artist plastic, emigrat din 1914 – via Germania – la Ascona și adoptat de colonia teozofică a artiștilor de la Monte Verità). Înainte de asta însă, Iancu își oferise deja serviciile de decorator la Cabaret Voltaire.

4 februarie 1916, Cabaret Voltaire. Pregătirile erau în toi. Artistul Marcel Slodki realizase un mare afiș cubist pentru interior. Peretii erau tapetați cu reproduceri după Kandinsky, Picasso, Matisse, Paul Klee, Otto van Raes, Artur Segal și cu afișe futuriste. O orchestră rusească de „balalaici” fusese alcătuită ad-hoc și botezată sugestiv „Revoluzzer-Chor”. Cei patru „orientali” (cf. Hugo Ball), deveniți între timp cinci (împreună cu Jules Iancu), se înfățișaseră prompt, purtînd cu ei maldăre de dosare și fotografii. Un aport consistent, vîdînd seriozitatea implicării. Ulterior, Marcel Iancu va deveni unul dintre organizatorii și finanțatorii manifestărilor, participînd cu măști, design de afișe, ilustrații, costume, scenografii ș.a.m.d. la seratele și *happening*-urile Dada. Potrivit mai multor relatări ale martorilor, tînărul arhitect obișnuia să povestească la Zürich despre eforturile sale de a aclimatiza literatura și arta modernă la București...

Pe 5 februarie 1916 are loc primul spectacol dadaist: primul interpret (un tînăr de 19 ani, mărunțel și vioi, cu monoclu, nimeni altul decît Tzara) își făcuse intrarea în scenă declamînd melodii sentimentale și nostalgice („Adieu, ma mère, adieu, mon père”) și împărțînd spectatorilor scandalizați cocoloașe de hîrtie. Se retrage după intrarea intempestivă a unui grup de personaje acoperite de măști oribile și cocoțate pe catalige, pentru a reveni – costumat ca un clown dandy – citînd „versuri în stil vechi” (cf. jurnalului aceluiași Hugo Ball). Pentru Emmy Hennings, tînărul pare un băiat fugit de-acasă, suspinînd de dorul pentru cămin. Lui Hans Richter i-a lăsat impresia unui tip talentat, manierat, perseverent și răzbătător, organizator excelent și viitor impresar al grupării, cu un temperament „francez” sau „latin”, disonant în raport cu cel mult mai rece al germanilor... (Hans Richter, *Dada, art and anti-art*, Éditions de la

Connaissance, Bruxelles, 1965). Împreună cu Tzara, „bateristul” Richard Huelsenbeck (emigrat din Germania) și Marcel Iancu vor interpreta, în costume tiroleze grotești sau în robe întunecate, poeme simultane, „bruitiste”, esperanto și „maori”, urlîndu-și versurile împănate cu onomatopee în ritm de castaniete, sunet de tobe și acompaniament de fluier. Spectatorii erau îngroziți.

Trei decenii mai târziu, după al Doilea Război Mondial, minimalizarea rolului jucat de „întemeietorul” Hugo Ball în favoarea lui Tzara va fi denunțată în termeni violenți de către eseistul Petre Pandrea. Potrivit ereticului militant de stînga, dadaismul a fost „interesant ca experiență psihologică și filozofică, nul, însă, din punct de vedere al creației literare” (*Geneza română a dadaismului european*?, v. „Helvetizarea României. Jurnal intim 1947”, ediție îngrijită de Nadia Marcu-Pandrea, Editura Vremea, Colecția „Fapte, idei, documente”, București, 2001, pp. 120-122). În 1947 – puțin după vizita și conferința din România a lui Tzara, devenit acum militant comunist, fost luptător în Rezistența franceză etc. –, teoreticianul semicolonizării autohtone își propune să spulbere „o iluzie care durează de vreo două decenii și care s-a umflat ca un balon multicolor în istoria literară română de ultimă oră”. Calificative precum „*maquereau metec*”, „furnizor balcanic pentru cadine interlope, cu narcotice și cu un soi de literatură de scandal”, „snob și agent comercial” (care, „lumpenproletar” fiind, „nu pactizează cu proletariatul, ci doar cu capitalismul”, în ciuda „conversiunilor recente”), în fine, „semi-colonial de-al nostru, semi-doct și semi-comercial, brînză bună, ca inteligență, în burduf de ciîne al răului caracter, care traficează cu cocaină literară, ieri ca dadaism, azi ca «Rezistență franceză» și sovietism literar, mîine ca dandysm anglo-saxon”, merg însă în sensul unor abia disimulate stereotipuri xenofobe, reperabile în cazul mai tuturor adversarilor autohtoni ai lui Tzara. Denunțat ca traficant imoral și dezertor, militantul Dada e opus strategic (probabil pentru a contracara suspiciunile de antisemitism...) unor intelectuali evrei „asimilați”, fideli militar României: „A se scuti de precursori, de inventatori și fondatori din Valahia noastră, fugari de la armată cînd a venit vremea să ne apărăm țara. Tristan Tzara și Marcel Iancu erau tineri capabili de a purta veston militar în 1916-1918, așa cum au purtat Ion Trivale, Maxy, Marcel Pauker și atîția israeliți asimilați și cufundați, cot la cot cu românii, în interesele patriei comune”. Pandrea devine însă complet necreditabil cînd afirmă că „nu l-am găsit în nici o istorie literară contemporană serioasă sau neserioasă, nici în textele marilor ori micilor critici eseiști, moraliști sau ideologi francezi”. Probabil eseistul a consultat doar jurnalul lui Hugo Ball, ignorînd istoriile lui R. Lalou, M. Raymond sau A. Thibaudet, antologiile de la Sagittaire Krâ și celelalte...

Interesant este faptul că și André Breton, cu ocazia Congresului spiritului modern (martie 1922, dată când va fi consfințită nașterea mișcării suprarealiste prin contestarea lui Dada), îl va elimina pe Tzara din cadrul suprarealismului cu argumente naționaliste, citându-i pe „dadaști” Huelsenbeck, Schad și Val Serner (achiziționat de la familia Breton de Biblioteca Națională din Paris, Cota 14316. Manuscrise, achiziții noi, dosarul „intim” al respectivei manifestări a fost descoperit de către istoricul literar Emil Manu în 1976 și publicat pentru prima dată în *Revista de teorie literară*, tom. 26, nr. 2, 1977, pp. 271-288, și în *Manuscriptum*, IX, nr. 1(30), 1978, pp. 133-140, cit. în „Sensuri ale avangardismului românesc. Insurecția de la Paris din 1922. Polemica Breton-Tzara”, apud. vol. *Istoria poeziei românești moderne și moderniste*, 2, Editura Curtea Veche, București, 2004, pp. 73-116). Originea străină, neaderența la poezia franceză a lui Tzara, denunțat ca „împostor avid de reclamă”, fuseseră invocate fățiș de liderul suprarealist în *Le journal du peuple* (22 februarie 1922). Iată și un extras copiat de mîna lui Breton din lucrarea *Dada siegt* (1920) a lui Huelsenbeck: „Monsieur Tzara qui se nommait l'hm le + libre (l'homme le plus libre) du monde chaque jour parcourait ses comparses de journaux dans lesquels ont l'avait appelé grand homme à Paris et couronné en Italie comme un second Dante – Tristan Tzara se sentait si étranger aux haines des nationalités, si anxieusement préoccupé de la position opportune de sa chaise curule littéraire qu'il fait paraître une horrible édition de ses publications, une en français l'autre en allemand. Dans l'édition français qui eut l'honneur de naître à Paris et y fut soumise au Conseil de quatre, aucun allemand n'était représenté...” Într-un articol publicat în revista *Comoedia* din 7 martie 1922, Tzara îi va răspunde lui Breton negînd ferm existența corespondenței infamante a lui Huelsenbeck, citînd diverse opinii din presa germană privitoare la paternitatea cuvîntului Dada și invocînd tîrzia convertire la dadaism a catolicului Schad. *Nota bene*, printre cei care-i vor lua apărarea în scandal se va număra și un „metec” român, C. Brăncuși... Mai tîrziu, Richard Huelsenbeck va sublinia, nu fără un grăunte de ironie naționalistă – reflex, de astă dată, al unui „complex al Centrului” –, diferența plebee, provincială, „balcanică” și „barbară” a tînărului român: „spre deosebire de Ball, de Arp și de mine, Tzara nu crescuse la umbra umanismului german. Nici Schiller, nici Goethe nu i-au spus vreodată, în orașelul lui natal, că frumosul, nobilul, binele trebuie sau pot să conducă lumea (...) un barbar de cel mai înalt nivel mental și estetic” (Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a date Drummer*, The Viking Press, New York, 1947, apud. François Buot, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada*, traducere de

Alexandru și Magdalena Boiangiu, Editura Compania, București, 2002, p. 38). Mai târziu – naționalism francez, de data asta... – Tzara va fi taxat drept „venetic” de către Breton (v. polemica deja menționată)...

În replică, la Zür Waag – unde, alături de prietena sa Maya Chrusiecz, încălzea atmosfera cu poeme „negre” special culese din colonii și agrementate cu fragmente în limba română – Tzara lansează faimosul, histrionicul, destructiv-autodestructivul său „Manifest al domnului Antypirine”: „DADA rămîne în cadrul european al slăbiciunilor, este totuși un rahat, însă noi vrem de-acum înainte să ne căcăm în culori felurite ca să împodobim grădina zoologică a artei cu toate drapelurile consulatelor. Sîntem directori de circ și fluierăm în vînturile bilciurilor...” (versiune românească de Ion Pop, în „Tristan Tzara, Omul aproximativ. Șapte manifeste Dada și Lampisterii”, Editura Univers, București, 1996, p. 7).

Pe scurt: o competiție de agende național(ist)e într-o mișcare cu caracter asumat transnațional... De altfel, Zürichul a reprezentat pentru Tzara & Co doar o stație pe drumul spre Centru. Peste doi ani, după încheierea războiului, Dada va „cuceri” pe rînd Parisul și Berlinul, capitalele a două mari țări aflate pînă deunăzi în conflict. O manevră foarte... dadaistă!

„Călugărul fantast” Hugo Ball și predicatorul ambulant Johanes Baader, ultimul – membru al Societății Anonime a lui Hristos, dădeau, prin fanatismul lor pur, o notă „mistică” grupării. Treptat însă, răzbătătorul Tzara începe să se erijeze în manager, intermediar de relații internaționale, strateg și, în ultimă instanță, lider al „companiei” Dada. În vara lui 1916, la marea serată de la Zünthaus zür Waag (unde gruparea se retrăsese după închiderea cabaretului), îl va înlocui, în calitate de impresar pe Hugo Ball, după ce acesta din urmă – epuizat după lectura poemului maori „o gadji beri bimba” – este scos pe brațe din sală. Foarte curînd, excedat de scandalurile și de conflictele cu poliția generate de Tzara, „idealistul”, „metafizicul” Ball se va retrage din mișcare și, urmare a unei crize spirituale, devine călugăr catolic în cantonul Tessin (mai târziu va publica și un tratat de teologie, foarte apreciat de amicul său Hermann Hesse). Amănunt revelator – în seara de pomină de la Zünthaus zür Waag, mentorul Hugo era îmbrăcat într-un costum de episcop, special creat pentru el de către Marcel Iancu...

Un amănunt mult discutat de către actorii și exegeții mișcării în cauză (deși, în „Manifeste dada 1918” Tzara avertiza că explicarea cuvintelor e o „distracție a burtăroșimii”) privește originea etno-lingvistică a termenului Dada. Potrivit lui Hugo Ball, acesta ar reprezenta (în franceză) „căluțul de lemn” al copiilor, iar în germană –

bucuria copilului de a se legăna în cărucior. În română și în limbile slave, el desemnează – mecanic – dubla afirmație. Există și o semnificație religioasă. În calendarul ortodox pe stil nou, martirii Dada (doi la număr !) sînt sărbătoriți pe 13 aprilie (aproape de ziua nașterii lui S. Rosenstock...) și pe 20 septembrie. Potrivit manifestului sus-citat, „Aflăm din ziare că negrii Kru numesc coada unei vaci sfinte DADA. Cubul și mama, într-o anumită regiune a Italiei : Dada. Un cal de lemn, doica, dubla afirmație în rusește și românește : DADA“. A existat însă o dispută și cu privire la paternitatea formulei. Hugo Ball afirmă că Dada îi aparține. Pentru Hans Arp, inventatorul termenului ar fi fost însă Tzara (la opt seara, pe 8 februarie 1916, la Café Terrasse din Zürich). Marcel Iancu îl desemnează pe același Tzara, dar localizează momentul „genezei“ la Café Bellevue, peste drum de Café Terrasse (amănunte memorialistice sintetizate în Tom Sandquist, *op. cit.*). Oricum ar sta lucrurile (folclorul nu poate fi niciodată riguros verificat...), caracterul de paternitate comună, internațională, este vădit și, de altfel, programatic. Refuzînd, de la un punct încolo, „academiile cubiste și futuriste“, predicînd spontaneitatea pură, relativismul absolut, refuzul nietzschean al moralei, logicii și sentimentelor, virtuțile șocului și contrastului, nebunia purificatoare, haosul regenerativ și coincidența contrariilor, Tzara a fost cel care i-a conferit Dadaismului adevărata identitate, chiar dacă nu a fost adevăratul său inițiator.

Vinea/Tzara : duplex poetic. Tendințe „centripete“ și „centrifuge“

O bună parte a poemelor lui Tzara au fost, după plecarea acestuia din țară, încredințate lui Ion Vinea, care le-a publicat – parțial – în *Contemporanul* și *Clopotul*, pentru a i le oferi apoi (împreună cu altele, rămase nepublicate) lui Sașa Pană, pentru ediția din 1934. Alte cinci poeme inedite – trimise în 1964 de către văduva poetului, Elena Vinea, lui Claude Sernet – vor fi adăugate în sumarul unei noi ediții franceze (1964). Un studiu comparativ al poemelor preavangardiste scrise sau/și publicate de către Vinea și Tzara între 1913 și 1916 este în măsură să evidențieze atît afinitățile, cît și diferențele de temperament și formulă poetică „inovatoare“ dintre cei doi. Să luăm, pentru început, două fragmente de poeme „marine“ scrise în 1913 de Vinea și, respectiv, Tzara :

„Vreau să rămîn aci la Tuzla/lîngă valsurile moarte-n casa albă/
cînd pleacă școlarii rahitici/ și-n plaje sîngeră macul sălbatic/

cheag tușit în amiaza fragedă.// seara bate semne din far/ peste goarneau vagi de apă/ cînd se întorc pescarii cu stele pe mîini/ și trec vapoarele și planetele" (Ion Vineau, „Tuzla")

„Se întorc pescarii cu stelele apelor/ împart bucate săracilor, înșiră mătânii orbilor/.../ deschide-te fereastră – prin urmare/ și ieși noapte din odaie ca din piersică simburul,/ ca preotul din biserică,/ Dumnezeu scarmăna luna îndrăgostitilor supuși/.../- hai în parcul comunal/ pînă o cînta cocoșul/ să se scandalizeze orașul (...) să plecăm, să plecăm" (Tristan Tzara, „Înserează").

Ambele poeme (cel al lui Tzara e compus la Mangalia) par a fi rodul unui „concurs" poetic între cei doi. După toate probabilitățile, concursul a avut loc într-o vacanță petrecută de ei împreună cu Marcel Iancu (el însuși autor de tablouri „marine", ca și maestrul său Iosif Iser...). Tot rod al unei „competiții" poetice par a fi și poemelle „Vino cu mine la țară" (Tzara), „Dintr-o vară" și „Un căscat în amurg" (Vinea). Ele au fost scrise însă în vacanța de vară a lui 1915, undeva la proprietatea familiei Rosenstock din Gîrceni (județul Vaslui) :

„seara slei drumurile cu metal/și podurile răsunară ca lemnul viorilor/bufnițele vechi scăpară beznele din gheare,/ce romantic am trecut pe cal/printre mestecenii cu brațe de fum/către casa de grinzi cu perdelele albe.//Era căld și sofale adînci și pe masă cafea/ Tristan Tzara, cînd ai ascultat întîmplarea,/pădurarul își fluiera ciînele/și cerbii cu botu-n lac beau stelele./Iar eu am scris rîndurile acestea/în amintirea orelor de șah/în codru-n care l-am citit pe Nietzsche" (Vinea, „Dintr-o vară").

„Călare o să mergem zile întregi/O să poposim în hanurile sure/ Acolo legi multe prietenii/Te culci noaptea cu fata hangiuului.//Sub nuci – pe unde trece vîntul greu ca o grădină de fintîni/O să jucăm șah ca doi farmaciști bătrîni/Și soră-mea o să citească gazetele în hamac...//Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală/Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele,/Vom face ca agricultorii cu pălării mari de pae/O să facem bae lingă roata morii/Să ne întindem la soare fără sfilă/Și-or să ne fure hainele și-o să ne latre ciînele..." (Tzara, „Vino cu mine la țară").

Dacă poemul lui Vineau este crepuscular și evocator, scris la perfectul simplu sau la perfectul compus, cel al lui Tzara este scris la un viitor condițional. Textul celui dintîi este un poem meditativ și melancolic, figurația romantică fiind răsturnată într-un banal cotidian „dezvrăjit"; mult mai hedonist, poemul lui Tzara conține un îndemn persuasiv la atitudini „scandaloase"... Există și alte asemenea anticipări ale frondei dadaiste : „Sînt plictisit sînt arătura de toamnă la țară/ Și literatura e viermele ce roade drumul subteran/

Prin care o să curgă apa ca să dea roade la vară“ („Poemă mondenă“). Și, tot aici, șarjarea ironică a literaturii și convențiilor provincial-patriarhale, inclusiv a clișeeleor sămănătoriste („provincie sănătoasă/metropolă coruptă, loc al pierzaniei“): „Fotografie prăfuită pe pian și găsită pe urmă vie/În provincie unde dădeau educație părinții/Pentru păstrarea credinței – a crezut că-i mai bine să vie/În orașul mare cu petreceri pentru rătăcirea conștiinței//Sufletul meu : femeie la modă merge cu orișicine...” Sau flagelarea ironică a convențiilor sentimentale aferente: „De-ai fi fost croitoreasă ori n-ai fost nu-mi pasă/Dragoste provincială în curent cu mișcarea literară/Sufletul tău e curat și e bine informat – asta-i/Partea principală pentru cîntarea sentimentală“ („De-ai fi fost croitoreasă“). Frapează, în „primele poeme“ ale lui Tzara, exhibarea vacuității convenției (ceea ce e sinonim cu conștiința ei...), percepția jucat-infantilă a provincialului/provincialei ca mecanism stereotip, păpușă mecanică, marionetă: „Fii păpușă/Să-ți înțeleg mecanismul/Fii pisică/Să mă joc cu tine altfel/Fii soră mai mică/Să mă îngrijești/Să nu mai presupui că te înșel/Să-ți fiu Polichinelle cu muzică“ („Insomnie“). Persiflarea „pășunismului“ pastoral și denudarea convenției biografice: „gîndurile mele se duc – ca oile la păscut/plîng în fluier pe cîmpie triste părți de biografie“ („Tristețe casnică“, greșit transcrisă de unii comentatori, „Tristețe cosmică“, și interpretată în ocurență cu... Blaga!). Un anarhism lucid se naște din sentimentul insuportabil al captivității (care produce, pe lîngă „cuvinte în libertate“, un carnavalesc plebeu tipic predadaist): „azi-dimineață din pentru ce ai vrut să fluieri telefon/ nu eu nu vreau eu nu vreau și mă strînge MULT PREA TARE/.../ sînt b... care se dilată eu vreau să cresc într-un tub de sticlă/ asta spun ca să te distrezi//se sparg jucării de sticlă între stele cu lanțuri la animale/.../cu nisipul ce mai furnică în CREIER/fiindcă sînt foarte inteligent/ și în întuneric“ („În gropi fierbe viața roșie“). Ca și în cazul lui Vinea („Dintr-o vară“, „Dicteu“, „Tuzla“ ș.a.), tînărul Tzara descoperă, prin breșele discursului simbolist, tranzitivitatea realului. În substanțialul său studiu despre dimensiunea tranzitivă a poeziei moderne, Gheorghe Crăciun făcea următoarea observație: „Chiar și atunci cînd Tzara își ia în serios vocația de disident al logicii gramaticale, lumea din care el pleacă și în care el se întoarce e cea imediată, e realul“ (Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, cu un Argument al autorului, postfață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Colecția „80“, Pitești, 2002, p. 267). „Lumea din care pleacă“, uneori, poemele „orientalului“ Vinea este, de asemenea, realul. Nu însă și cea în care „se întoarce“: după secvențele tranzitive, textele sale se pierd în reverii fantastice stimulate de amintire. Greutatea de plumb a lirismului, atitudinea

contemplativă, melancolică, nostalgică și introvertită ciștigă aproape întotdeauna în poezia sa. Dimpotrivă, poemele lui Tzara sînt prin excelență centrifuge, universuri în expansiune, animate de dorința „plecării” spre orizonturi noi, eliberatoare.

Dialogul literar dintre Tzara și Vinea poate fi urmărit, de altfel, pe „multiple planuri” : ambii scriu poeme laforgueene despre „spînzurați” (avînd sau nu modele reale) : „Se spînzură un om”, „Glas”, „La marginea orașului” de Tzara și „Balada spînzuratului”, respectiv prozopoemul „Stan Gurău” de Ion Vinea („La marginea orașului” e șocant de asemănătoare, tematic, cu „Balada spînzuratului”, ambele – scrise în 1915). Atît Vinea, cît și Tzara improvizează deconstructiv despre „Hamlet” și „Ofelia” („Hamlet”, respectiv „Proclamație”, fără a mai aminti prozele), despre iubiri și destine de femei provinciale, despre înserări autumnale și vacanțe etc.

În poemele din 1913-1915 ale lui Vinea, impusurile iconoclaste sînt însă cenzurate de o melancolie retractilă, proiectate – nostalgic – în trecut, în amintire sau într-un prezent dominat de sentimentul pierderii iremediabile, al neliniștii metafizice sau al angoasei expresioniste („Septembrie. Ciornă”, „Dintr-o vară”, „Doleanțe”, „Pantelimon” ș.a.). În schimb, primele poeme ale lui Tzara – pline de îndemnuri iconoclaste : „să ne coborîm în rîpa/care-i Dumnezeu cînd cască”, „să plecăm, să plecăm”, „ne-om dezbrăca în pielea goală...” – conțin destui germeni ai insolenței dadaiste. Poemele erotice ale lui Vinea au un „ce” liric, magic incantatoriu („Ioana”, „Fira”). În poemele lui Tzara („Am sădit în corpul tău”, „Prietenă Mamie” ș.a.), lirismul se naște din aliajul de candoare sentimentală jucată și distanță ironică, pe o melodie cînd fracturată (scurtcircuitările eliptice de tip *parole in liberté*), cînd ieșită parcă dintr-o cutie muzicală. Apropiate de sensibilitatea unor Jean Cocteau, T.S. Eliot sau Apollinaire, poemele lui Vinea sînt, prin excelență, niște poeme ale *scindării melancolice* : sentimentul rupturii eului este însoțit de neliniște sau nostalgii ironic-dezabuzată, în vreme ce textele lui Tzara sînt mult mai combinatorii, mai agresive, mai dinamice și mai extravertite, compasiunea tandră fiind depășită înspre un histrionism subversiv și iconoclast, dominat de *voința rupturii* și a demistificării („am scos visul vechi din cutie cum scoți o pălărie, „Îndoieli”), a *dezertării* și a *fugii* dintr-o „provincie” sufocantă. În poemele românești ale lui Tzara, „provincialismul” include atît recuzita sămănătoristă, ruralistă, cît și pe cea simbolistă sau intimistă : parcul, reveriile grațios-exotice, fata de pension, familia *comme il faut*... În schimb, evocarea „provincialismului” din poemele lui Vinea are un sunet elegiac pur, micile artificii anticonvenționale și eliptisme neafectînd lirismul ansamblului : „Pereții de carton alb, tăiați de o fereastră/dreptunghiulară :

luna ziua se reazemă pe cer/ning clipele rugină pe arborii de fier/și-un horn omoară timpul cu panglică albastră" ș., „Din almanahul îngerilor (constatări provinciale)", 1917, „iarba moartă pălise văile și vitele pășteau mîhnite/zăream mai departe caii goi/au murit toți oamenii de pe pămînt, dar nu-mi dau/seama dacă e mai bine" („Septembrie. Ciornă") etc.

Tzara însuși va mărturisi, în *Almanahul Dada* al lui Richard Huelsenbeck din 1920, că a tradus pe loc, special pentru a le citi, poeziile „Înserează" și „Nocturnă". Despre traducerea aproape literală în limba franceză și publicarea lor în revista *Cabaret Voltaire*, Zürich, 1916, p. 16 a manuscrisului poemei „Înserează" (*Il fait soir*), v. și dosarul realizat de Nicolae Țone în *Aldebaran*, nr. 1-4, 2001, pp. 91-115, cu privire la editarea primelor poeme ale lui Tristan Tzara. O variantă modificată a fost publicată în volumul *De Nos Oiseaux*, Ed. Kra, Paris, 1929, p. 26. Versul: „nebuna satului clocește măscărici pentru palat" („Tristețe casnică") a fost decupat, tradus în franceză și interpolat în poemul *Le dompteur de lions se souvient* din volumul Tristan Tzara, *Vingt-cinq poèmes*, H. Arp, *Dix gravures sur bois*, Collection Dada, Zürich, 1918, ca și unele fragmente din poemul „Vacanță în provincie" („amintire cu miros de farmacie curată", „servitoare bătrînă"), iar versul de debut din „Tristețe casnică": „gîndurile mele se duc – ca oile la păscut – în nesfîrșit", apare în corpul poemului *Amér aile soir* din același volum. Descompunerea poemelor pînă la nivelul unităților minimale de semnificație și recontextualizarea permutațională a nucleelor semantice țin de estetica esențialmente combinatorie („cabalistică" !) a lui Tzara, iar pasiunea sa tîrzie pentru hermeneutica „rebelilor", bufonilor Villon și Rabelais nu reprezintă decît un avatar al ei... Oricum, migrația „particulelor" textuale din producțiile românești în cele franceze ilustrează un proces complex de reconfigurare a identității sale poetice „migratoare", aflată într-o vitală metamorfoză.

Ion Vinea și Dadaismul. Primele ecouri Dada în România

Atitudinea ambiguă a lui Ion Vinea față de Dada – favorabilă în principiu, dar rezervată în fond – este exprimată de la început într-o scrisoare către Marcel Iancu și Tristan Tzara, datînd, probabil, din iulie 1916 (cf. comunicării oferite de Henri Béhar, în *Manuscriptum* 2/1981, p. 160), la puțină vreme după explozia mișcării. Vinea primise, deja, numărul unic al revistei-almanah *Cabaret Voltaire* și

le împărtășea „amicilor“ de departe opiniile sale. Scrisoarea începe teribilist, cu o încercare de a concura spiritul „fumisteriilor“ : „Amici, de azi-dimineață mă doare burta. Probabil și geniul meu suferă. Ca să mă vindec, a trebuit să beau două pahare de apă rece, ceea ce m-a plictisit pentru că am lăsat o vreme apa să curgă. Până s-a răcit am așteptat în picioare, cu paharul în mână (...) a trebuit însă să-mi pun la încercare toată medicina, deci m-am dus de m-am așezat ca o curvă cu curul într-un lighean cu apă“.

Sugestia „internaționalizării“ rețetei îi oferă lui Vinea un prilej de ironizare a consoartei lui Hugo Ball, poeta și cîntăreața de music-hall Emmy Hennings : „Dacă vrei, internaționalizați această rețetă în revista *Dada*. Sau păstrați-o *jalousement*. În orice caz, împărtășiți din secret pe d-na Henings. Mi-ați promis niște versuri tălmăcite, din opera-i. M-am mulțumit cu ce-am găsit în plachetă : „Zilele acățate în turnuri...” – dacă cumva am înțeles bine – foarte frumos“. Registrele sînt amestecate, badinajul amical conține în subsidiar o rezervă estetică prezentă și în articolele despre simultaneism, Apollinaire sau futurism. Față de entuziasmul dadaștilor, adeviunea celui rămas în afara jocului pare mai degrabă o reverență diplomatică (în care se amestecă, poate, și un strop de invidie) : „Aș fi un copil rău dacă n-aș dănuți în entuziasmul vostru, – după aceeași scripcă. Fumisteriile sînt un lucru minunat cînd sînt lucide, și cînd Țara ar ride după ochelari și Marciulică și-ar stăvili hohotul în bucle-i faciale de gornist. Marcel, îmi placi că ești și fervent, și flăcău teribil – și supun rîndurile astea potolitului Jules – iar Țara punctificat în lutul în care maestrul Dumnezeu i-a întemnițat talentul, amuzant și angelic cînd copleșește burghezimea“. Primatul lucidității și talentul sînt – așadar – condițiile de valabilitate pe care Vinea le pune, discret, „fumisteriilor“ Dada. Aflat la distanță față de centrul insurgenței – în „provincia“ românească părăsită de Tzara –, structural incapabil de sfidări dadaiste, însă dornic de solidarizare, el le cere „amicilor“ să-i întindă o mînă : „...Am un avînt furios să scriu, să colaborm, chiar peste kilometri, la poeme *nec plus ultra*. Dați-mi o temă, dați-mi o temă...” În aceeași perioadă, Vinea scrie un poem („Subiect“, devenit, peste un deceniu, în *Contemporanul*, „Dicteu. Încercare de a ghici un poem“), pornind de la un titlu („Fata pescarului din Batavia“) al lui Emmy Hennings, din revista *Cabaret Voltaire*. Variațiuni pe o „temă“ dată...

Frustrarea celui rămas în țară transpare, compensator, și în tendința de a trage spiritul Dada către „năzdrăvaniile“ din perioada vacanțelor petrecute la Gîrceni – probabil o formă discretă de a-și revendica paternitatea insurgenței : „În versul *il fit un pet si lumineux* – al dracului Tzara și-a adus aminte de mine. Eram la Gîrceni și

eram la el acasă. *Il en fut ebloui!*” (n.b., printre cîntecele „internaționalizate” de Tzara în fața publicului de la Cabaret Voltaire se număra și „cîntecul de inimă albastră” „La moară la Hirț-Pirț...” ; numărul unic al revistei *Cabaret Voltaire* mai cuprinde un text „simultaneist” – „L’Amiral cherche une maison à louer” – cu „indicații de regie” în limba română : „cresc”, „descresc”, „uniform”, iar unele compoziții versificate ale lui Tzara conțin secvențe onomatopice din cîntecele românești de mahala – ex. : „zumbai zumbai zumbai zum”, incluse și în „La Première aventure celeste de Monsieur Antipirine”). Dacă însă Tzara e lăudat pentru că și-a adus aminte de... năzbitiile lui Vinea, poemul „Crépitements” al lui Blaise Cendrars – publicat fără acordul autorului! – e respins cu dispreț : „Dar nu mai publicați versuri insipide de Blaise Cendrars. Dați-i certificat de pauperitate intelectuală”. La fel, Marcel Iancu e tras înspre perioada sa românească, spre a i se sugera – elegant – că a ajuns într-o fundătură : „Marcel, afișul tău mi-a plăcut foarte mult. Ești la capătul tendințelor tale de acum doi ani. De acum, încotro?”. Asemenea lui Cendrars, Modigliani e tratat cu severă superioritate : „Prea ușor desenul lui Modigliani, sau cum îl cheamă”. E limpede că Vinea privește Dadaismul de sus, de pe poziția unui maestru din umbră. De sus și de la... distanță. În continuare, aflăm că numărul unic din *Cabaret Voltaire* – cu o copertă-afiș realizată de M. Iancu – îi fusese arătat și lui Arghezi, iar acesta evitase – prudent – să se pronunțe despre elevul amicului său Iser : „Arghezi mi-a spus, critical, că nu se poate constata după un singur desen dacă ai talent”. Ceva mai jos, amicii din Zürich sînt ținuti la curent cu „ultimele știri” din țară : „Rahat. Iser pregătește o nouă expoziție. Eu public un volum/ 12,250 p. *Papagalul sfînt* (nuvele). Trimiteți-mi încă două plachete și *Dada*. Fac reclamă inutilă. Vă sărut”. În ciuda bravadei, Vinea nu va publica însă niciodată un volum cu acest titlu. El se referă aici – probabil – la materialul din *Descîntecul* și *Flori de lampă*, apărut în 1925, dar conținînd bucăți ce datau din 1915-1916. Începe astfel o lungă serie de promisiuni neonorate, de anunțări ale unor cărți care nu vor fi niciodată tipărite. Este cazul volumului *La poupée dans le cercueil* anunțat în *Bulletin*, apoi în *Dada* 3 (decembrie 1918) și în *Dada* 4-5 (mai 1919). Într-o scrisoare trimisă de Vinea lui Tzara pe 4 iunie 1921, citim : „Te-am văzut în subtitlul unei cărți de Aragon, citatul e bun («Absența unui sistem e ea însăși un sistem, cel mai simpatic» – extras din *Manifeste Dada* 1918, n.n.), conținutul volumului e «frêles». Am scris și eu vreo trei cărți, pe cari însă nu le tipăresc încă”. Iar într-un interviu acordat în *Rampa* din 24 mai 1926 lui Romulus Dianu („O oră cu Ion Vinea”), directorul *Contemporanului* declara că are în lucru „un

volum de versuri îndrăznețe, pe cari nimeni nu vrea să mi-l editeze". Oprim aici lista exemplurilor. E foarte probabil că Vinea se străduiește să dea impresia că ține pasul cu noutatea extremă și plusează. Cum? Construindu-și o imagine de insurgent nepublicabil în țară, foarte aproape în fapt de poza unui *dandy* avangardist.

În ce-l privește pe Marcel Iancu, desenul pe care Vinea mărturisește a-l fi arătat lui Arghezi este un afiș pentru o seară Dada consacrată poeziei negrilor. Afișul va fi folosit mai târziu drept copertă pentru un număr din *Contimporanul*...

Abstracție făcînd de simpatia pentru Tzara și Iancu, Vinea îi tratează cu destul dispreț pe insurgenții de la Cabaret Voltaire. Doar textele directorului revistei (poetul și dramaturgul german Hugo Ball) par a-i fi lăsat o excelentă impresie, dovadă această însemnare:

„HUG BALL SCRIE FRUMOS ȘI VIRGIN

HUG BALL E BĂIAT DEȘTEPT. HUGO BALL E

BĂIAT SIMPATIC. ÎI TRADUC ARTICOLUL“.

Scrisoarea conține pe verso – fără titlu și fără precizări suplimentare – textul poemului „Doleanțe”, publicat inițial în *Noua revistă română*, vol. XVIII, nr. 9, 24-31 mai 1915, și considerat de Șerban Cioculescu o „piatră de hotar în evoluția poetului” („Gară peticită de lumini/ Șine verzi sub luna de venin/ nori în doliu văduviți de crini,/ Ce tăcere, suflute tăcut/ trenurile toate au trecut! /.../ Ultim șir de roți porniți alene,/ felinare, tremurați din gene/ tipă deznădejde în sirene,/ Suspinați, supape-n unison,/ sgardă, scutură-te de peron/ / Gară colorată și pustie/ trenurile pleacă pe vecie.../.../ Ieși dintr-un sertar melancolie/ cu panglici, cu bucle de hîrtie/ căci paiața-i fără de scufie!”). În comentariul publicat în *Manuscriptum*, Henri Béhar consideră că „În ciuda invitației de a-l publica, acest poem modernist și languid n-a avut fericirea să placă dadaștilor aflați în fervoarea exaltării lor, sau încă rezervele lui Marcel Iancu (...) vor fi devenit un obstacol de netrecut, versurile n-au fost traduse și Vinea n-a fost astfel integrat noului curent”. Este la fel de posibil însă ca, în pofida autopersiflării sarcastice, a metaforelor iconoclaste, antiromantice, a unui imagism aproape „fauve” și a prezenței unor elemente de civilizație modernă (trenul, sirenele), poemul din scrisoare – un lamento postsimbolist, laforguean, cu elemente de *Geigenhumor* („sgardă, scutură-te de peron”) – să nu fi fost trimis dadaștilor în vederea traducerii și eventualei „omologări”... El pare a transmite mai degrabă distanța sufletească a autorului față de entuziasmul prietenilor săi de departe, golul metafizic din spatele decorului modern, „colorat” al unei gări de provincie – provincia românească de care Tzara tocmai se rupsese.

Pentru Vinea însă, „trenul” Dada trecuse, lăsînd în urma lui melancolia celui incapabil să emigreze altundeva decît în fantezie. Această ambiguitate, sesizată de toți exegeții, între imageria acut modernistă și sensibilitatea simbolistă caracterizează atitudinea poetului Vinea la care, pe lângă luările de poziție novatoare, există întotdeauna o rezervă, o distanță față de retorica „angajată”. Este, poate, expresia unei inerții „oblomoviene”, estetismul unui „om de prisos”, un temperament scindat, care-l împiedică să se angajeze pînă la capăt în atitudini radicale. Vinea rămîne un „postsimbolist” prins între două lumi, între estetismul *fin de siècle* de care nu se poate desprinde cu totul și tentația extrem novatoare a cosmopolitismului avangardist (la ale cărui manifestări „superficiale” nu poate adera). În paginile despre Ion Vinea din capitolul „Lirica avangardistă” (în vol. I din *Literatura română între cele două războaie mondiale*), Ov.S. Crohmălniceanu observa, nu fără malițiozitate, că „În sinea lui, alter-ego-ul scriitorului din romanul *Venin de mai* (neterminat, publicat postum, în 1971, n.n.), pictorul «constructivist» Andrei Mile, își spune că literatura prietenilor săi plecați peste hotare e «ilizibilă» și că succesul ei îl uimește”.

Criticul Constantin Trandafir are dreptate să aprecieze – într-o fișă de dicționar – că : „Dacă piața românească a operei de avangardă a atins și formule extreme, vizibile în eclectismul profesat în paginile revistelor, ea va manifesta în egală măsură anumite suspiciuni cu privire la un dadaism recunoscut în general drept cea mai provocatoare dintre orientări. În parte pentru că dadaismul fusese conceput să se plieze pe formulele amplu ierarhizate și «birocratizate» ale marilor literaturi (o literatură tînără ca aceea română, marginalizată și ignorată de fenomenul dada, ignoră la rîndul ei)” (*Dicționarul General al Literaturii Române*, vol. I, A-B, Editura Univers Enciclopedic, Academia Română, București, 2004, p. 278). Însă Dadaismul – „programat” pentru Centru, deși venit dinspre periferiile Europei – are și un traseu politic special : amorsat, ca o cultură anarhică a „Carnavalului”, în mediile cosmopolite de artiști imigranți dintr-o țară neutră, el va ajunge în anii imediat următori să „cucerească” Parisul, Berlinul și Statele Unite, politizîndu-se și generînd două disidențe „revoluționare” : în Franța – Suprarealismul (care va sfîrși prin a-l „devora”), iar în Germania – Constructivismul. Haosul anarhic, negator, suficient sieși, își va canaliza după război energiile spre aceste două direcții, în căutarea unor finalități sociale.

Primele ecouri ale Dadaismului în presa românească sînt înregistrate în jurul anului 1920 (de fapt, aproape toate noile mișcări artistice „revoluționare” din Europa sînt semnalate prompt în România). Principala publicație care le găzduiește este *Rampa Nouă Ilustrată*,

care, în numărul din 7 aprilie 1920, publică pe prima pagină o „scurtă definiție” a fenomenului („Ce e Dada ?”). Tot pe prima pagină a numărului din 17 aprilie 1920, un articol, de asemenea, anonim („Iar Dada ? Sintem amestecați în mișcare !”) comentează, nu fără un grăunte de entuziasm, implicarea românească în mișcarea Dadaistă prin intermediul lui Tzara. În numărul din 6 mai – un nou articol (texte similare apar și în *Ideea europeană*: un articol anonim, în nr. 42 din 30 mai-6 iunie, prezintă pe scurt „estetica dadaistă”). În nr. 23, 1 mai 1921, al *Adevărului literar și artistic*, E.R. (Emil Riegler ?) prezintă succesul mondial al Dadaismului, „asemănător marilor circuri în turneu” („Dadaismul”). Treptat, textele descriptive lasă locul comentariilor ostile sau rezervate. Numărul 8/1920 al revistei ieșene *Viața românească* citează la „Revista revistelor” un text al italianului R. Cantalupo, intitulat „Dada sau demența precoce”. Sub semnătura „Sbilț”, un articol din 2 august („Bolșevismul în artă”) evaluează „manifestele haosului” de după 1917. Nu lipsesc cronicile „la zi”: sub titlul de refren dadaist „Tzaca, Tzac, bumbarassa !”, în numărul din 5 decembrie, Lucrezia Karr(nabatt) prezintă acid și ironic un număr recent din revista 391. Aceeași Lucrezia revine, în 25 decembrie, cu un articol despre vernisajul, la Paris, al unei expoziții de Fr. Picabia. În *Lupta* din 15 noiembrie 1920, un anume „Dr. D.” comentează, sub titlul „Expresionism, Dadaism”, marea expoziție Dada din Berlin, taxînd fenomenul de „infantilism și incoherență”. Arătînd că în Germania reacțiile au fost dure, autorul opinează că „probabil viitorul va condamna acest curent în artă și literatură”. Se înșela... Tradiționalistul N. Iorga nu ratează nici el ocazia să se pronunțe drastic; în *Gazeta Transilvaniei* din Brașov (nr. 101, 12 mai 1921, p.1), marele istoric vituperează – la unison cu adversarul său antebelic Ovid Densusianu – împotriva „energumenilor” parizieni dadaști și a elucubrațiilor „marinetiștilor Italiei”, care „au intrat în fabrica de metafizică germană”. La 1922, și modernistul B. Fundoianu consideră că „arta lui Marinetti sau a lui Dada care o continuă” sînt „în afară de artă” (nu neapărat și cubismul lui Bracque și Metzinger), iar promisiunea versului liber a ruinat disciplina necesară a versului clasic („Probleme de poetică: Decadența”, în *Sburătorul literar*, 10 iunie 1922). Către 1927, Dadaismul începe să fie însă privit ca un fenomen istoricizat, iar contribuția conaționalului Tzara – „capitalizată” simbolic de nume cu pondere critică și artistică. Sub titlul „Despre cei clari și cei obscuri”, în numărul din 4 mai 1928 al *Rampeii...*, Camil Petrescu publică un eseu despre tradiția clasicizantă în opoziție cu tendințele avangardiste recente (Dada, Suprarealism ș.a.). Referințele invocate în sprijinul propriului punct de vedere – rezervat față de „cei obscuri” – aparțin

unor gânditori precum Valéry, Vanderême, Thibaudet sau E.R. Curtius. În articolul „Dadaism și creație” (*Viața literară*, II, nr. 57, 15 oct. 1927, fragment din proiectatul volum *Digresiuni asupra conceptului de poezie*), Vladimir Streinu ironizează cu o finețe dusă pînă la imperceptibil „metafizica” dadaistă, combătînd-o cu propriile arme: „...Noi, care într-alte vremi ne-am fi prosternat zeităților astăzi defuncte, să așezăm cucernici pe Dada în ordinea acestui sacru incomprehensibil. (...) Ca un predestin pentru orașul viitoarei solidarității internaționale, anticipînd rostul antantist între popoare al Genevei, dadaismul sudează aici conștiințele moderne împotriva obștescului. Este neliniștea pascaliană care se încearcă în forme sociale”. Criticul „polemizează” implicit cu cei care puteau invoca efemeritatea mișcării: „Durata scurtă nu este semnul inexistenței. S-ar putea dovedi că nici cultul lui Jupiter, prin abolire, n-a durat mai mult. Școală literară? Organizare estetică, ce nu s-a fondat numai pe o singură formulă filozofică, în felul clasicismului ori simbolismului, ci pe concluzia tuturor filozofilor. Iată dar poziția spirituală a dadaismului în vreme. Pentru aceea, Jacques Rivière, această mare «inteligență inaplicată», cum se numește el însuși... s-a potrivit unei elogioase *Réconnaissance à Dada*”. Această distanță ironică, dublată de recunoașterea stingherită a succesului mișcării se va regăsi în mai toate luările de poziție ale criticii moderniste interbelice.

Paragraful dedicat lui Tzara de către E. Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane* (1927) are o valoare simptomatică. Dadaismul este deja „legitimată extern” și – în consecință – recuperat în spirit „sincronist”, cu reverențiozitatea sobră de rigoare. „Nu trebuie să uităm că inventatorul dadaismului, d. Tristan Tzara, nu e decît compatriotul nostru, d. S. Samyro, care, împreună cu d-nul I. Iovanachi (azi I. Vinea), a scos cele patru numere ale revistei *Simbolul* (...) Lansînd în 1916 dadaismul, în una din cafenelele Zürichului, d. Tristan Tzara a intrat azi în istoriile de literatură franceză (de ex. René Lalou, *Hist. de la Litt. Française*, p. 435, sau Paul Fort et Louis Mandin, *Histoire de la Poésie française depuis 1850*, p. 312) și în antologiile franceze (de ex. *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Ed. Simon Kra, p. 407) din care vedem că e «poet pur». După o succintă prezentare a Dadaismului (al cărui principiu ar fi „întoarcerea la inconștientul pur”), deși afirmă că „literatura franceză a d-lui Tzara nu ne interesează”, criticul indică poeziile „de aceeași factură” publicate în revistele românești de avangardă, „cărora nu li se poate nega influența asupra poezilor mai tineri”. Textul ales să ilustreze „rezultatele la care se poate ajunge prin «împerecherea cuvintelor din cele patru colțuri ale

orizontului” („La marginea orașului”) nu este însă un text dadaist, ci unul... predadaist, elaborat înaintea expatrierii și publicat, ulterior de către Vinea în *Contemporanul*...

Printre promotorii autohtoni ai Dadaismului, nu putea să nu se numere Ion Vinea. Articolul „Dada” apărut în *Adevărul*, anul XXXIII, nr. 11052, 15 aprilie 1920, este însă un text de susținere amuzată, detașat-complice. Calificat drept „libertarism estetic”, Dadaismul este definit prin parafrazări ale formulelor lansate de către unii adepți ai săi (sînt menționați „tînărul poet” Francis Picabia – de fapt, acesta era mai ales plastician... – și „mirobolanta” revistă 391): „cea mai nouă dintre formule”, „disprețul oricărui sistem”, „desfiderea celei mai orgolioase discipline”. Vinea simte însă, din nou, nevoia să ia distanță, repliindu-se – prudent și „înțelept”, nu fără un anume complex de superioritate – pe pozițiile unei tradiții menite să relativizeze prejudecata noutății radicale : „...totuși nimic nou. Școala asta ține de cînd lumea. Cel mult, astăzi, pentru prima dată, cei ce sînt, prin puteri și temperament, adepții acestui libertarism estetic s-au grupat ca să-l afirme prin reviste, manifeste și șezători, prin farse, prin mistificări, prin tifle, piruiete, bufonerii și bravade riscante, trimise în figura placidă a bunului-simț public”. Caracterul publicitar al mișcării e subliniat cu o maliție abia perceptibilă : „«Dada» însă avea un scop și l-a ajuns scandalul și un renume intercontinental, cu orice preț. A izbutit să se strămute din Zürichul cu locuitori lesne buimăciți în Parisul ager la minte, în Parisul care totuși s-a alarmat”, iar „mistificarea” cu răsunet internațional este „capitalizată” în beneficiu românesc : „Maestrul e un june bucureștean care și-a lansat școala și pseudonimul la Zürich, în timpul războiului. Pseudonimul acesta a fost găzduit o singură dată (1915) în revista *Chemarea*, embrionul înversunatului cotidian de astăzi în Elveția neutrală, în sălile pline de refugiați și de călători de pretutindeni, a stîrnit o vîlvă fără seamăn pentru poporul stringător al țării. Nemții s-au interesat numai decît, exercitîndu-și dialectica lor greoaie în foiletoane pline de argumentări solemne cari, desigur, i-au înveselit pe dadaști pînă la lacrimi. Astăzi Franța s-a supărat și ziarele vorbesc de dedesubturi «boșe» (n.n. – bolșevice), de spionaj la adăpostul imposturei artistice. (...) Tzara spion ? Se vede limpede că și francezii au «mărsăluit» în această glumeață cursă internațională. Întrebarea lor dovedește că bucureștenii sînt cei mai tari mistificatori ai continentului”.

Peste ceva mai mult de un an, tot în *Adevărul* (anul XXXIV, nr. 11433, 3 august 1921), Vinea va vorbi despre Dadaism ca despre o „Atitudine sfîrșită”. Vulgarizat și asimilat, spiritul dadaist își pierduse caracterul anarhic, exploziv-novator, din perioada 1915-1918. Revolta

fusese deja disciplinată de noile „constructivisme“ europene. Peste puțină vreme, Dadaismul va primi, de altfel, lovitura de grație din partea disidenței suprarealiste a lui André Breton. În deplasarea lui Tzara dinspre centrul parizian către „periferie“ (țările Europei Centrale), Vinea vede chiar un simptom al „decadenței școlii celei noi“ : „Primesc ultimele manifeste ale prietenului Tristan Tzara. Șeful școlii dadaiste pleacă în Cehoslovacia să propovăduiască noul sistem de a crea artă. Părăsind Parisul, șeful protestează împotriva falșilor «dada», ce lansează prin cafenele și bulevarde cuvinte de spirit foarte reușite, dar foarte doveditoare ale ereziei în care au căzut“. Autorul articolului, care se grăbește să vadă în epuizarea frondei dadaiste „un sfârșit de atitudine : acela de revoluționar în artă, în literatură și în știință“, privește „erezile“ inovatoare în perspectiva mai largă a istoriei modernității. Inaderența temperamentală față de Dadaism (pe care îl acceptase în principiu, fără însă a-l lua în serios) devine acum manifestă : „De la începutul Evului modern și pînă acum, strigătelor de uimire ale obișnuinței bruscate urmau sancțiunile. Tăcerea, arderea pe rug sau retrac-tarea, temnița și batjocura, aceasta însă rezervată îndeosebi delictelor literare și artistice. În cele din urmă, inovatorii sucombau sau triumfau (...). Astăzi însă (...) îndrăznețul și bizarul e primit cu un relativ calm, mult mai puțin propice zarvei de odinioară, căci fenomenul e de acum cunoscut și clasat (...). Cei pe care gloria efemeră de a mistifica și epata îi ispitește au dreptul să creadă că oamenii sînt, de acum, blazați și inerti.“

De fapt, li s-a urît de cînd cu exhibiția“.

Totuși, într-o altă scrisoare – 1 august 1921, scrisă cu cîteva zile înaintea apariției acestui articol ! –, Vinea i se adresa lui Tzara cu următoarele cuvinte : „Dragă puștiule, cînd mergi în Cehoslovacia etc., de ce nu te repezi și pînă aici să faci ceva exhibiție cu noua artă ? Manifestele voastre au un succes nebun, mai ales cel despre idioția pură, bineînțeles. Ar fi cea mai amuzantă manieră de a-ți irosi viața și numai timiditatea mă împiedică să devin un dadaist militant. Îți încredințez inima mea deja dadaizată“. Autorul se referea la *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer...* Rezerva temperamentală a lui Vinea, opusă ritmului trepidant al „vieții veacului“, apare mult mai clar în finalul poemului în proză „Pre-umblare“, din 1923 : „Vino. Uită manifestele de înfrățire și indemnul să te cufunzi în viața veacului. Am să te învăț cît sîntem de singuri și cum crește restrîștea din noi“. În spatele măștilor avangardiste, veghează singurătatea și melancolia lirică a estetului...

Mai tîrziu, într-o notă din *Contemporanul*, an V, nr. 71, decembrie 1926, Vinea îl va prezenta pe Urmuz ca pe un „revoluționar discret

și precursor ignorat al mișcării de avangardă”, insistînd, în spirit... protocron, asupra „originilor autohtone” ale „revoluției mondiale”: „Urmuz-Dada-Suprarealismul, trei cuvinte cari stabilesc o punte, descifrează o filiațiune, lămuresc originile revoluției literare mondiale din 1918”. Precursoratul autohton absolut în materie de avangardă va fi invocat de același Vinea și în paginile *Cuvîntului liber* al lui Eugen Filotti: „Azi, e universal recunoscut că sculptorul Brâncuși a influențat, prin elevii săi Liepschietz și Arhipenko, mult mai celebri decît maestrul însuși, întreaga plastică modernă. În toate cercurile de artă străine se știe rolul jucat de Marcel Iancu în propagarea cubismului încă din 1915, după cum se știe că acest mare artist a lucrat primele reliefuri cubiste în Apus. În sfîrșit, prietenul nostru Tristan Tzara, care publica versuri în *Chemarea*, 1915, a stîrnit apoi întregul curent literar care a dezlipit de învechitul tipic al simbolismului tineretul din Franța, Germania, Elveția și America. Orice tînră revistă din aceste țări e o mărturie a neînsemnatei isprăvi puse la cale aci, înainte de război, și care izbăvește pe modernistii români de acuzația «importului» („Modernism și tradiție”, în *Cuvîntul liber*, seria II, an I, nr. 1, 26 ianuarie 1924). O atare poziție încerca să dea o replică tradiționalistilor, pentru care modernismul era un fenomen de import, inaderent la spiritul locului. Pentru Vinea, ca și pentru expresionistii de la *Gîndirea*, adevărata tradiție autohtonă este una a nonfigurativului, prezent și în arta noastră populară. Numai că, în vreme ce ultimii recuperau abstracționismul cu argumente spiritualist-autohtoniste, Vinea îl privește invers, ca pe o sursă „primitivistă” de legitimitate autohtonă a avangardei cosmopolite. În irepresibilul său elan, autorul pare să fi uitat însă că, în pictură, cubismul se născuse oficial în 1908, prin Braque și Picasso, nu în 1915, prin Marcel Iancu... În replică, tradiționalistul Al. Hodoș va publica în revista *Țara noastră*, nr. 6, 10 februarie 1924, articolul „Dadaism, cubism – etcaetera sau capacitatea de export a geniului românesc”. Potrivit acestuia, poezia modernistă ar fi „artificială și nesinceră”, căutînd extravaganța în vederea originalității cu orice preț. Apreciînd că romantismul, simbolismul, poporanismul au fost „mărfuri de import”, autorul tradiționalist consideră că modernismul de după 1917 e un „curent de export”, fără aderență la specificul nostru etnic. „Literatura de import” nu s-a putut afirma la noi decît atunci cînd a fost asimilată organic, în vreme ce dadaismul lui Tzara – de pildă – nu ar fi decît un „amestec de dezechilibru nervos și șarlatanie europeană”, o contrafacere a primitivismului, o „poezie bilbuită”, pe care un popor cu suflet sănătos nu o poate accepta.

Istoria își are însă ironiile ei: modernistul de stînga Ion Vinea și tradiționalistul Al. Hodoș se vor regăsi la începutul anilor '60 – ca

victime „în curs de recuperare“ ale noului regim – în paginile publicației de propagandă comunistă pentru românii din exil, *Glasul patriei...*

Nu e lipsit de relevanță faptul că în *Contemporanul* nu a fost republicat nici un manifest dadaist, iar toate textele lui Tzara apărute aici (ca și în paginile altor reviste – satelit la care Ion Vinea colabora) datează din perioada românească, „predadaistă“ a acestuia. În fapt, Tzara va fi mereu apreciat de Vinea pentru talentul său aflat *dincolo de formule...* Un caz particular îl reprezintă relațiile lui Tristan Tzara cu Marcel Iancu. Deși acesta din urmă împreună cu fratele său Jules, amîndoi studenți la Politehnica din Zürich, sînt cei care descoperă Cabaretul Voltaire, în peregriinările lor famelice de artiști ambulanți în căutare de bani, Tzara este cel care va „da lovitura“. Treptat, diferențele temperamentale evidente dintre cei doi (Iancu fiind mult mai sobru și mai echilibrat) se vor traduce și în diferențe programatice. „Disidența“ constructivistă *Das Neue Leben* din 1918, apoi textul-program publicat pe 5 mai 1919 în *Neue Züricher Zeitung*, apropierea de un alt disident al mișcării, Hans Arp (pe atunci animator al coloniei artistice de la Waggis, ce va stimula mai tîrziu formarea de către Iancu a unei colonii similare la Ein Hod, Israel), sînt numai cîteva dintre episoadele unui „divorț“ rămas definitiv. Toate eforturile lui Ion Vinea de a-i reapropia (vezi și corespondența citată Vinea-Tzara, restituită de exegetul fenomenului Dada, Henri Béhar) vor rămîne zadarnice. Iancu și Tzara se vor ignora (sau ironiza) reciproc toată viața : ultimul va elimina toate dedicațiile către cel dintîi în poemele sale și, în vizitele întreprinse la București, va face abstracție de existența fostului amic. Nici Iancu nu se va lăsa mai prejos, atît în România, cît și după emigrarea definitivă în Israel. Un bun „dosar“ documentar al acestui contencios oferă studiul lui Geo Șerban *Vasses communicantes* într-un număr al revistei *Euresis...* dedicat avangardei românești și contextului său european. Interesantă este observația potrivit căreia Iancu ar fi cel care a dat, grație numeroaselor sale relații artistice internaționale, un fason european *Contemporanului*. Întru aceasta, el va elimina treptat „reziduurile pamfletare“ ale lui Vinea (moștenite de la *Facla* lui Cocea) și va redimensiona – după modelul maestrului său Hans Arp – linia artistică a grupării...

Capitolul VI

CONTIMPORANUL. O INTERFAȚĂ ART DÉCO A „ANILOR NEBUNI“

Preliminarii avangardiste.

Etapa social-politică (1922-1924)

Cea mai longevivă dintre publicațiile românești de avangardă ale perioadei interbelice : aproape 10 ani de existență (cu întreruperi semnificative) și peste 100 de numere (e adevărat, uneori duble sau triple), față de cele 16 numere ale *Punctului* (1924-1925), 15 ale *Integral-ului* (1925-1928), cinci ale revistei *Urmuz* (ianuarie-iulie 1928) și 50 ale revistei *unu* (1928-1932), fără a mai vorbi de numerele unice ale revistelor *75 HP* (1925) și *Viața imediată* (1933), de cele șase numere (1931-1932) ale revistei adolescente *Alge*, cu „suplimentele“ sale provocator-obscene : *Țițe*, *Muci*, *Pulă*, de eclectica *Pinguinul* (1937, 4 numere), de cele două numere din revista *Liceu* (1932) sau din militant-stângista *Tinăra generație* (ianuarie 1935, dir. : Gelu Naum). Alte reviste din anii '30 : *Ulise* (1932-1933, dir. : Lucian Boz), *Radical* (Craiova, 1929-1931, intermitent ; dir. : Constantin Nisipeanu) și mai ales cele 34 de numere din „caietele literare“ *Meridian* (1934-1936, 1941-1945, Craiova, director : Tiberiu Iliescu) cultivă un eclectism modernist, cu colaboratori în general de stînga, recrutați din rîndul avangardiștilor „rămași pe drumuri“ sau din rîndul „noii generații“ a anilor '30.

Evoluția revistei conduse de Ion Vinea și Marcel Iancu a cunoscut trei etape distincte : 1) o etapă dominată de militantismul social-politic ; 2) o etapă a militantismului artistic avangardist (cu dominantă constructivistă ; 3) o etapă eclectică, fără orientare doctrinară precisă, dar – tocmai de aceea – foarte receptivă la modificările de sensibilitate ale epocii.

Prima etapă acoperă intervalul 1922-1924, fiind cuprinsă – mai exact – între momentul înființării revistei și perioada imediat premergătoare publicării „Manifestului activist către tinerime“. În acești doi ani, *Contimporanul*, autointitulat „organ al constructivismului românesc“, apare cu o periodicitate aproape lunară – cea mai bună

din relativ îndelungată, dar discontinuă, sa istorie – și, rămânând esențialmente o publicație *intelectuală*, păstrează un pronunțat caracter social-politic. Excercițiul predadaist al *Chemării* din 1915 și al publicisticii militante de după 1918 își arată acum roadele. Linia politico-ideologică asumată din start este cea a unui „socialism independent”, apropiat disidenței țărănist-democrate a doctorului Nicolae Lupu (fapt evidențiat de articolul-program al acestuia din primul număr). Pe linie intelectuală, *Contemporanul* își propunea, de fapt, să restabilească legătura pierdută cu vechea linie a publicației cvasiomonime conduse de socialiștii Constantin Dobrogeanu-Gherea și Ion Nădejde între 1881-1891. Opțiune naturală, căci Vinea – discipol al lui N.D. Cocea, format în atmosfera cercurilor socialiste antebelice – era deja, în ciuda vârstei tinere, un gazetar de stînga experimentat. Antiliberalismul lui, forjat în perioada neutralității, e comun multor intelectuali ai vremii, ostili războiului și dezamăgiți de consecințele economico-politice ale acestuia. Este și cazul grupului care înființa la Cluj, în 1921, revista *Gîndirea* (Cezar Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Adrian Maniu, Nichifor Crainic). De asemenea, cazul unor scriitori moderniști precum Camil Petrescu, Gala Galaction și Tudor Arghezi (ultimul – condamnat penal pentru colaboraționismul din perioada ocupației germane). Un gest de „neutralitate antirăzboinică” fusese însăși plecarea din țară, în 1915, a viitorilor dadaști Marcel Iancu și Tristan Tzara. După despărțirea lor din 1918, cei doi comilitoni se vor reîntîlni – dincolo de frontiere și de resentimente – în paginile *Contemporanului*.

Primul număr al revistei apare pe 3 iunie 1922. Ca redactor – deocamdată – este menționat doar Ion Vinea, iar printre colaboratori îi întîlnim pe dr. Nicolae Lupu, H. Streitmann, Dem. Theodorescu (cu o apărare a socialiștilor care aderaseră la Internaționala a III-a : „Rușinea de a fi român”), Camil Petrescu (prezent cu un pamflet despre comerțul românesc : „Vrem s'avem faliții noștri !”), Tudor Arghezi („Inginerul redactor”, tabletă antitehocratică), Eugen Filotti („Canibalism”, în care directorul revistei *Cuvîntul liber* – devenită ulterior cea mai importantă publicație stîngistă din România interbelică – îi atacă pe „dușmanii pacifismului”), Andrei Braniște („În jurul cîtorva fapte diverse”), B. Fundoianu („Ferestre spre Occident”, despre problema traducerilor din literatura română). După cum se vede – oameni politici de stînga și gazetari independenți de aceeași orientare, critici ai politicii liberale din timpul Primului Război Mondial, combatanți la revistele socializante imediat postbelice (*Chemarea*, *Depeșa* etc.), scriitori moderniști, foști membri ai cercului patronat de Bogdan-Pitești... Linia revistei va fi una democratică, apărătoare a cauzei „celor mulți și săraci”, adversară militant-socialistă (dar nu

neapărat dogmatică) a „plutocrației” liberale, a „camarilei” regale și a „politicianismului”, a corupției, a inerteiei tradiționale, a xenofobiei și a antisemitismului. Violent anticapitalist, editorialul-program semnat de dr. Nicolae Lupu („Bun sosit !”) este unul politic-legitimitor, cu frazeologia populistă și bombastică specifică: „În clipa în care finanța cotropitoare, după ce a pus mîna pe haina și măruntaiele frumoșilor noștri munți, pe unda zburdalnică a rîurilor limpezi și rezezi pe holdele cîmpiilor bogate, după ce a furat hoștește puterea politică prin gîtuirea nocturnă a voinței populare, se pregătește a întina și Cugetarea românească, era necesar, imperios necesar, ca măcar gîndirea tinerei generații să rupă lanțurile sale prometeice și să-și ia zbor liber”. Apelul său către „tinerime” pune accent pe „gîndire”, pe „cugetare”, indicînd faptul că revista e una în primul rînd intelectuală. Dacă însă N. Lupu elogiaza meritele „înaintașei” cvasiomonime din Iași, la rubrica „Povestea vorbei”, adevăratul articol-program – nesemnat, dar aparținîndu-i indubitabil lui Ion Vinea – se delimitează pînă la un punct de revista socialistă ieșeană. Motivul – dezertarea „tinerilor generoși” din Partidul Socialist la Partidul Liberal, în urmă cu 25 de ani : „Acest deznodămînt urît și care a zădărnicit foloasele stîrnite prin luptă de cei cîțiva intelectuali de atunci ne interzice, împotriva identității de idealuri și, poate, de temperament, să vedem într-înșii pe precursorii noștri”. Față de cauționarea superfluă a dr. N. Lupu, textul lui Vinea este un adevărat editorial, stabilind o genealogie intelectuală și definind coordonatele unei acțiuni „revoluționare” : „Dar nu se poate nega că în publicistica română *Contimporanul* de altădată însemna începutul revoluției sufletești care ne-a dus, cu etape, la cele cîteva realizări democratice, batjocorite azi. Și nu se poate ascunde faptul că acele etape au fost marcate mai tîrziu, și în momente deosebite, de apariția violentă a *Faclei*, de izbucnirea *Chemărei* cari s-au înverșunat, pe rînd, împotriva urii și intoleranței, propagate și pilduite de cărturarii și politicienii neamului, împotriva antisemitismului și a apărării claselor sărace și a conruperii, prin amenințare sau bacșiș, a tineretului încorporat anual prin administrații. În același spirit, *Contimporanul* nostru reia încercările cari au dus, cît de cît, la crearea, în cercuri de cititori, puțini la număr, a unei mentalități nouă”. Pornind de la ideea că, „în contrast cu cele mai largi libertăți obținute pe hîrtie, trăim azi clipele celei mai întetite urgii”, autorul articolului consideră că „propagarea ideii străvechi de libertate și democrație” se lovește nu atît de instituțiile viciate (monarhia, Curtea, camarila, Siguranța, Comisarul regal, politicienii chiar), ci, înainte de orice, de rezistența publicului „inconștient și temător, trîntit în palele nepăsării lui tradiționale, aici, cu România lui Mare trasă în inima civilizației

europene", prin urmare „trezirea acestui public e unicul scop". Soluția preconizată de Vinea – „educarea" publicului românesc operată de o minoritate intelectuală „avansată" – se va regăsi atît în planul acțiunii social-politice (mai ales în prima etapă a revistei, 1922-1924), cît și în plan artistic (1924-1927), cu precizarea că, în tradiția *Faciei* lui N.D. Cocea, arta este separată de politică. Atitudinea amabil-distantă sau chiar ostilă a *Contemporanului* față de critica de direcție modernistă (E. Lovinescu și revista *Sburătorul* – două serii, 1919-1923, 1926-1927) sau simbolistă (revista *Vieța nouă* a lui Ovid Densusianu va supraviețui pînă în 1925) se exercită atît de pe poziții politice de stînga, cît și din unghiul unui radicalism artistic modern favorabil tuturor avangardelor europene. Spiritul independent îl va conduce spre un eclectism deopotrivă ideologic (vezi pendulările între socialiști – chiar bolșevici – și național-țărăniști) și estetic (oscilații între postsymbolism, avangarde, modernism și noile spiritualisme). În ce privește *Sburătorul*, este semnificativă diferența de opinii dintre momentul 1923 („Revista *Sburătorul* își anunță decesul după ce a luptat timp de trei ani cu indiferența publicului", cf. nr. 24) și momentul 1927 („Intermitent, apare *Sburătorul*, plouat, mirosind a buhă udă. În realitate e deghizat. În cenaclu dogoare de duș cald, limoniu, echivoc. În revistă, spectacol: la mijlocul menajeriei, maestrul cu bici cursiv își dresează prinșii. Numai F. Aderca simulează controversa, strigînd prin colivie: «*Eu sînt independent... În fiecare zi mă cert cu Lovinescu...*» Și, în același timp, insensibilul îmblînzitor își face elefanții să cînte la clavier, ca în arena circului Proserpi. *El* e marca noutății. *El* e ultima modă. *El* e teoreticianul poeziei pure. *El* înțelege, numai el, pe poetul Rotică, iar cînd rîde la masa dictatorială de o schiță a d-lui Brăescu, odată cu obezitatea sa tremură Vidinul. Toate damele sînt mișcate. E delicios maestrul!", nr. 75). Aversiunea lui Vinea față de E. Lovinescu – forțată în perioada colaborării sale antebelice la gazetele lui N.D. Cocea și Tudor Arghezi – rămîne constantă; nu este vorba aici doar de antipatii ideologice (socialism vs. liberalism burghez), ci și de sensibilități artistice incompatibile. Oricum, dincolo de tonul pamfletar și de parti-pris-urile evidente, obiecțiile „contemporane" cu privire la dubioasele simpatii ale criticului sînt – privite din unghi modernist – valabile. În schimb, în nr. 12 al revistei *Integral*, la rubrica „Note-cărți-reviste", Ilarie Voronca (încurajat la debut de Lovinescu, căruia tînărul Eduard Marcus îi datorează și pseudonimul) semnală entuziast apariția *Istoriei civilizației române moderne*: „Primele două volume, din cele șase consacrate ideologiei contemporane, ale D-lui E. Lovinescu (...) constituie un efort prețios – în nediletantismul de la

noi, singurul – de înțelegere a preocupărilor moderne“. Să fie oare vorba – cum crede Emilia Drogoreanu în studiul ei despre futurismul italo-român, citind teoriile lui Pierre Bourdieu – de o „cumințire“ a avangardiștilor de la *Integral*, prin comparație cu „insurgența“ din acea perioadă a *Contimporanului* (*Sincronie și specificitate. Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești*, cuvînt-înainte de Marco Cugno, postfață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2004) ? Cîtuși de puțin, *Integral* se situa, în acel moment, pe poziții avangardiste mai radicale. Iar relațiile personale cu E. Lovinescu ale lui Ion Vinea, respectiv Ilarie Voronca, primează în raport cu programele revistelor la care aceștia din urmă activează...

În cei aproape zece ani de existență, *Contimporanul* va deveni o interfață intelectuală, un intermediar între modernismul moderat al *Sburătorului*, expresionismul autohtonist și neo-bizantinismul de la *Gîndirea*, stînga ruralistă – colorată modern – de la *Viața românească* și cele mai radicale publicații avangardiste (75 HP, *Integral*, *Urmuz*, *unu*), fără a uita – după 1927 – vitalismul „mistic“ al „tinerei generații“. Prin activitatea gazetărească a lui Ion Vinea (colaborator ocazional și la *Viața românească*, și la *Gîndirea*), dar și prin B. Fundoianu și Felix Aderca, gruparea se va situa în locul geometric descris de alte reviste mai „populare“: *Cuvîntul liber*, *Facla*, *Rampa*, *Adevărul*, *Adevărul literar și artistic*. Cînd *Contimporanul* se confruntă cu crize financiare, Vinea se „repliază“ la *Facla* lui N.D. Cocea ; cînd Cocea este condamnat pentru atitudine antimonarhică, în urma procesului cu Regele Ferdinand, se refugiază în paginile primei serii a *Cuvîntului liber*, editată de prietenul și comilitonul de stînga Eugen Filotti. Tot prin Ion Vinea vor fuziona cu *Contimporanul* două reviste-satelit: *Clopotul*, cu orientare preponderent socială, director : Henri Gad, și *Punct*, cu orientare integral artistică ; director : Scarlat Callimachi, aristocrat de stînga cu veleități literare, virtualmente cunoscut și sub numele de „prințul roșu“, pe atunci – încă – membru al Partidului Țărănesc Democrat condus de dr. Nicolae Lupu. Ultima fuziune va fi însă o victorie à la Pyrrhus, căci redactorul-șef Stephan Roll – alias Gh. Dinu – va fonda imediat, alături de Ilarie Voronca și de disidentul „contimporan“ Maxy, o nouă revistă (*Integral*), mai combativă, în care eclecticismul lax al *Contimporanului* (centrat pe abstracționism și nonfigurativism) lasă loc unei „sinteze“ avangardiste mai coerente și mai agresive. Potrivit lui Marin Mincu (1983), avem de-a face, în acest caz, cu cea mai importantă contribuție conceptuală în plan european a avangardismului românesc din epocă.

În fapt, atît *Contimporanul*, cît și *Gîndirea* pornesc, la începutul anilor '20, „umăr la umăr“. Membrii lor fondatori aparțin așa-numitei

„generații a Marii Unirii” din 1918; sînt intelectuali independenți, dezamăgiți de compromiterea „politicianistă” a idealului național. Unii sînt adepți ai stîngii radicale, alții – ai drepte autohtoniste, alții par mai degrabă centristi; unii încearcă să inventeze o tradiție modernă; alții – să „corecteze” vechiul sămănătorism prin apelul la spiritualitate, la bizantinism, ortodoxie și substrat arhaic. Și unii, și alții încearcă să reformuleze pe alte baze decît înainte de război problema relației dintre tradiție autohtonă/specific național și modernizare/occidentalizare cosmopolită. Și unii, și alții se află în căutarea unui „esențialism” artistic de factură abstracționistă: citadinist, constructivist și laic într-o parte, ruralist, autohtonist-contemplativ și spiritualist – în cealaltă. (În *Literatura română și expresionismul*, Ov.S. Crohmălniceanu a urmărit această continuitate din unghiul esteticii expresioniste). Și unii, și alții sînt adversari ai guvernărilor liberale și ai agendei acestora. România de după 1918 era – oricum – o cu totul altă țară decît cea dinainte de prima conflagrație mondială: provinciile alipite (Ardealul, Banatul, Basarabia, Bucovina de Nord) îi dublaseră, aproape, teritoriul și populația, proporția minorităților etnice era de aproape 30 %, iar Constituția liberală din 1923 (realizată după modelul celei belgiene) abolise practic marea proprietate în agricultură și introdusese votul universal pentru bărbați. „Masele” intrau în forță pe scena publică, modernizarea industrială ia un avînt fără precedent, corupția și haosul organizatoric – de asemenea, centralizarea administrativă generează frustrări suplimentare, vechiul antisemitism economic se radicalizează pe noi fundamente (politico-religioase), moravurile, relațiile dintre sexe, identitatea feminină „tradițională” se emancipează, cel puțin la nivelul elitelor urbane (pe calapodul „băietismului” sportiv din romanul de succes *La Garçonne* al lui Victor Margueritte), revoluția tehnologică imprimă, în zonele urban-industriale, un alt ritm de viață, jazzul invadează dancing-urile Capitalei, tendințele radical-naționaliste coabitează cu proiectele confederative, internaționaliste, stînga, dreapta și centrul politic se „reinventează”; victimă a erei „maseelor”, Partidul Conservator dispăre (odată cu dispariția votului cenzitar), lăsînd locul unor formațiuni noi, fluctuante, și unui nou sistem electoral. Reacțiile de adaptare la această schimbare sînt dintre cele mai variate, mergînd de la optimism „constructiv” pînă la ideologii antimoderne radicale. Adeseori, între ele există continuități paradoxale, ca într-un sistem de vase comunicante. Toate acestea sînt, desigur, locuri comune ale istoriografiei noastre cultural-politice. Important de subliniat rămîne faptul că generația creatoare a *Contemporanului* și a *Gîndirii* va fi, în anii '20, un fel de placă turnantă dinspre generația „pozitivistă” a junimiștilor și postjunimiștilor înspre „tînăra

generație a anilor '30'. Cazul Nae Ionescu este, în acest sens, simptomatic: debutant în mediile cafenelei simboliste, simpatizant al futurismului și al sindicalismului „sorelian” pînă prin 1919, devine – după o lungă perioadă de studii în Germania – tot mai atras de un spiritualism „legitimist”, iar antiliberalismul său – manifestat, o vreme, prin apropiere de Partidul Național Țărănesc – va aluneca treptat spre extrema-dreaptă, naționalistă, xenofobă și rasistă. Evoluții asemănătoare vor cunoaște și alți intelectuali, de la Nicolae Davidescu la Ion Marin Sadoveanu. Polarizarea, tentația extremelor, fascinația pentru autoritarism și colectivism sînt însă mărci ale deceniului patru.

Dacă acțiunea modernismului lovinescian s-a impus îndeosebi prin Cenaclul „Sburătorul” și prin acțiunea magisterială a mentorului său (trecut, după război, de la faza impresionistă a foiletonisticii militante la impunătoarele sinteze despre istoria civilizației române moderne și a literaturii române contemporane), mai radicalul *Contemporanul* a avut o rază mult mai redusă de acțiune literară: a fost mai curînd un cîmp de confluențe moderne decît de iradierii. Contribuția sa majoră ține în special de domeniul artelor plastice. Numeroase expoziții interne de plastică nouă, expoziții artistice internaționale, serate „sincretice” cu *performance*-uri poetice, teatrale și muzicale de avangardă, inovații arhitecturale sau în domeniul artelor decorative au avut loc sub egida sa. Iar „motorul” acestor realizări a fost pictorul, decoratorul și arhitectul Marcel Iancu.

Ca și în cazurile *Simbolului* și al primei serii din *Chemarea* (1915), revista își datorează apariția sprijinului financiar al acestuia. Întors, după un lung periplu dadaisto-constructivist prin țările Europei Centrale (Elveția, Franța, Germania), conferențiar – pentru o vreme – la o catedră de „artă nouă” din Bavaria, în timpul guvernului revoluționar postbelic, Iancu a adus cu sine entuziasm pragmatic, experiență, talent organizatoric și un bogat bagaj de relații artistice internaționale. Ruptura față de dadaismul lui Tzara (urmată de participarea la întîiul Congres al Constructiviștilor europeni, desfășurat în 1922 la Düsseldorf) se datorează, în bună măsură, poziției sale moderate și „constructive”. Ca și Ion Vinea, dar în domeniul artelor plastice (a realizat picturi în ulei, gravuri, linoleumuri, sculpturi cinetice, colaje, reliefuri pictate, decoruri pentru teatru ș.a.), Iancu a desfășurat o acțiune de mediator modern între *mainstream* și avangardă, prețuit de cele mai diferite grupări ideologice (*Gîndirea*, *Viața românească*, *Criterion* ș.a. – printre admiratorii săi din epocă se numără Mircea Vulcănescu). Și, asemenea lui Ion Vinea, va sfîrși prin a fi „asimilat” – chiar și periferic – de canonul modernist interbelic (totuși, în mod regretabil, nu există pînă azi nici o monografie

autohtonă dedicată artistului...). Numit de către F. Brunea-Fox „portretistul scriitorilor români“, Iancu va ilustra, printre altele, cele două volume ale *Antologiei poezilor de azi*, realizată de Ion Pillat și Perpessicius (1925); și culegerea „ecumenică“ de interviuri a lui Felix Aderca (*Mărturia unei generații*, 1929). A proiectat numeroase imobile în stil cubist și constructivist (nu doar în București; sanatoriul din Predeal i se datorează în egală măsură), parte dintre ele reproduse fotografic și în *Contemporanul*, iar în plastică a practicat un amestec de abstracționism, realism, postimpresionism, cubism, expresionism și fovism. A fost, de asemenea, cel mai avizat teoretician și promotor al constructivismului în România. La începutul anilor '30 face parte (ca și ex-avangardistul Ion Călugăru) din rindul fondatorilor grupării Criterion. Urmare a prigoanei antisemite din perioada statului național legionar, emigrează în Palestina (1940), unde va întemeia – la Ein Hod, pe muntele Carmel – un sat de artiști pe care-l va patrona pînă la moarte (în 1984, la aproape 90 de ani). Colaborarea lui efectivă la *Contemporanul* începe însă relativ tîrziu, începînd cu numărul 8/22 iulie 1922), pînă atunci desenele care ilustrau revista fiind semnate de A. Dragoș. Încă și mai tîrziu (nr. 15, 29 octombrie 1922) își începe colaborarea poetică Tristan Tzara, mai întîi cu „Vino cu mine la țară“ (datat „Gârceni 1915“), apoi cu „Cîntec de război“.

În prima perioadă de activitate a *Contemporanului*, componenta literar-artistică deține o pondere secundară, revista implicîndu-se masiv în campaniile împotriva guvernării liberale și – de asemenea – împotriva acțiunilor antisemite ale Ligii Apărării Național-Creștine (studenții ieșeni discipoli ai profesorului ieșean A.C. Cuza, care, în 1927, vor constitui Legiunea Arhanghelului Mihail). Atitudinea filosemită a publicației (printre al cărei redactori și colaboratori se numărau mulți etnici evrei, în frunte cu Marcel Iancu, M.H. Maxy, B. Fundoianu, Sergiu Dan, H. Gad și Jacques G. Costin) este ilustrată, între altele, prin articole precum „Profesorii antisemiți“ de H. Gad, „Evreii în cultura română“ de V. Dănoiu, „Scrisori din Iași“, „Tîlcul scandalului“, „Aventura d-lui Iorga“ (cu o oportună subliniere a delimitării marelui istoric de extremismul xenofob al lui A.C. Cuza), „Cultură și antisemitism“, „Evreii și huliganii“, „Tîlcul scandalului“ de I. Vinea, „Românii cari se deșteaptă“ de Jacques G. Costin, „Soluția de la Pitești“ de F. Aderca etc. În „Scrisori din Iași. Cu huliganii“ (nr. 22, semnat „Aladin“) este relatat un episod de violență huliganică a studenților antisemiți din Iași, conduși de Corneliu Zelea Codreanu și formați la școala lui A.C. Cuza. Vinea s-a aflat acolo, fiind chiar agresat, împreună cu Ion Marin Sadoveanu (pe atunci, colaborator al *Contemporanului*); spre

sfârșitul anilor '30, ultimul va adera la Mișcarea Legionară... Este combătut fascismul (v., între altele, Ion Vinea, în „Fascia română”) cu agresiunile sale antisemite desfășurate la adăpostul guvernării liberale, pretins antifasciste. De asemenea – așa-numita diversiune a „pericolului bolșevic”. Rolul învățămîntului și al „luminătorilor neamului” în promovarea concepțiilor ultranaționaliste și antisemite este denunțat, și el, în repetate rînduri. Vinea dă, apoi, tonul luărilor de poziție în favoarea „revoluției socialiste” – e adevărat, nu fără unele precauții „esopice”. În „Popovici asasinul” vituperează împotriva asasinării sălbatice a unor comuniști basarabeni de către generalul Popovici; în „Comemorarea messiei roșii” face elogiul mesianismului marxist și afirmă că revoluția sovietică va ști să se unească împotriva atacurilor „burgheze” ale Europei și Americii; în „Sărbătoarea revoluției” clamează: „Steagul roșu pe fortăreața Petropavlovsk e semnul morții pentru lumea veche” deși, deocamdată, „educația burgheză, atletismul sufletesc și muscular pe care ni-l înlesnește, ne împiedică să renunțăm la individualitatea noastră hipertrofică, la generația noastră, la anarhismul ei”; în „Învățăture bulgărești” salută reușita revoluției în Rusia, deplînge debilitarea ei în Germania, mutația ei fascistă din Italia și reprimarea ei în Bulgaria, cînd guvernul agrarian-socialist al lui Alexandr Stamboliski a fost răsturnat de gărzile verzi ale lui Al. Ţankov. Cauzele prezumate – incapacitatea populației rurale de a se mobiliza asemenea celei muncitorești... Un articol virulent la adresa politicii liberale a Brătienilor („Bîlciul de succese”) se încheie cu un ironic, ambiguu „Trăiască Sovietele!”. Și așa mai departe. Totuși, în „Fascismul e de origine română” (nr. 27), averescianismul e denunțat ca fascism balcanizat *à la roumaine*, dizolvat de „plutocrația mercantilă”, fără ca „trista aventură a generalului Averescu să fi avut ceva din strălucirea surprinzătoare a guvernării lui Mussolini”. Antibrătienist intratabil, Vinea se pronunță și împotriva politicii lui Constantin Argetoianu, a conservator-democratului Take Ionescu, combate Constituția liberală din 1923, ironizează acid „mecenatul” regal și literatura Reginei Maria („cea mai propagandistă dintre regine”, v. „Coroana și literatura”, nr. 39-40) și ia în mod consecvent apărarea intelectualilor și politicienilor acuzați de colaboraționism cu ocupantul german în timpul Primului Război Mondial, sub guvernarea liberalilor. O făcuse mai demult, alături de el, și B. Fundoianu, în *Chemarea*, nr. 17, 20 februarie 1918 („Tudor Arghezi”), unde afirma – în apărarea „trădătorului” Tudor Arghezi – că acesta „ne-a dat cel dintîi stil românesc, independent, original și croit din noi raporturi de cuvinte, din noi raporturi de sintaxă”, numindu-l „cel mai mare poet de azi al României”. Poetul de la Mărțișor, însă, îi va contraria

admirația după plecarea din țară, făcându-i un portret vitriolant și, moralmente vorbind, nedrept în volumul *Poarta albă* („Un vizitator de mare literatură”, 1930), spre ironia amară a lui E. Lovinescu din *Memorii...* O prezență relativ des întâlnită în paginile revistei este cea a lui N.D. Cocea, vechiul mentor socialist de la *Facla* (unde Vinea îl va însoți) și *Rampa*, apoi, în timpul Primului Război Mondial, de la *Chemarea* (apărută, din cauza cenzurii, sub diverse titlaturi : *Torța*, *Depeșa*, *Clopotul*). Ca urmare a unei campanii duse împotriva Constituției din 1923 și a Regelui Ferdinand I (acuzat de a fi adus la putere dinastia „plutocrată” a Brătienilor), Cocea va fi condamnat pentru lez-majestate, iar Vinea ține să îi ia apărarea și în paginile *Contemporanului* („Cocea și pisma dinastică”, nr. 43), făcându-i ulterior un portret complex : reorganizator al Partidului Socialist, pamfletar temut („articolele lui Cocea – ritmice, rapide – retorică, lirism, pornografie...”), conducător innăscut, combativ și independent, omul e „un spectacol de modern dramatism” („N.D. Cocea”, nr. 44).

În iulie 1923, revista își încetează apariția. Vinea se refugiază la *Facla* aceluiași N.D. Cocea, iar *Contemporanul* re apare abia în aprilie 1924, schimbat la față : pe copertă – „Cap de femeie” de C. Brâncuși ; în interior – un conținut modernisto-avangardist. Începe acum cea de-a doua fază a publicației, cea literar-artistică și „constructivistă”. Periodicitatea lunară scontată va fi însă rareori respectată...

În ceea ce privește ideologia artistică a revistei – fără a se situa neapărat „în continuitatea lui Dada” –, aceasta e în consonanță cu constructivismul abstracționist al momentului și cu futurismul lui F.T. Marinetti. Luările de poziție programatice sînt deocamdată puține și tatonante (ex. „Premergătorii” de Ion Vinea ; o variantă a acestuia, „Precursorii”, apăruse în *Luptătorul*, nr. 295, 18 iunie 1921). Sînt publicate, în schimb –, pregătitor – texte militante în favoarea „artei noi”, majoritatea – traduceri (ex. „Contra artiștilor imitatori” de Theo van Doesburg, liderul grupării olandeze *De Stijl*, „Constructivismul (pictura neocubistă)” de cineastul berlinez Hans Richter – nr. 37-38, o „trisințeză dramatică” de F.T. Marinetti – nr. 39-40). În același număr 39-40, articolul „Cubism și empirism” de Leonce Rosenberg – directorul revistei *L'Effort moderne* – propune o schimbare a viziunii privind raporturile dintre arta nouă și tradiție. În nr. 44 este publicat în traducere un fragment – „Sensibilitatea futuristă” – din manifestul marinettian *DISTRUZIONE DELLA SINTASSI. IMMAGINAZIONE SENZA FILI. PAROLE IN LIBERTÀ* (11 mai 1913), iar în nr. 50-51 – fragmentul „Cuvinte în libertate”. De asemenea, sînt publicate texte literare „novatoare”, în special poetice, semnate de Tristan Tzara și Ion Vinea. Postdatarea unora indică, probabil, voința de subliniere a continuității cu perioada predadaistă.

Sînt publicate și poeme moderniste „de atitudine” – cu sau fără tentă socială și anticlericală –, semnate de mai vechi comilitoni: Ion Minulescu, Tudor Arghezi, Emil Isac, sau de aliați mai noi (Victor Eftimiu). Asidua publicistă Tita Bobeș, colaboratoare a lui Cocea și Vinea din timpul războiului, e prezentă cu cronici dramatice. Ion Marin Sadoveanu, Tudor Arghezi, Camil Petrescu – cu articole de atitudine intelectuală și de critică socială. Din efemera *Chemarea* (1915) este republicat crochiul „anarhic” „O viață” al foarte tînărului Claudian. Reproduserile de „plastică nouă” și informațiile despre activitatea avangardelor artistice europene nu lipsesc din paginile *Contemporanului*. Încă din numărul 4, o notă informa discret cu privire la trăsăturile artei noi, nonfigurative. Începînd cu numărul 32 (februarie 1923), apar reclame la publicații avangardiste din străinătate (revistele futuriste *Noi* și *Cronache d'actualità*, revista abstracționist-expresionistă *Der Sturm*, revista *L'Ésprit nouveau* a lui Ozenfant și Jeanneret, publicația dadaistă 391 a lui Francis Picabia, *Styl* – revistă constructivistă olandeză ș.a.m.d.). Numărul 41 al revistei (6 mai 1923) găzduiește o corespondență „testamentară” din Paris a criticului italian Ricciotto Canudo – „Contra cinematografului de teroare” –, în care este afirmată necesitatea asimilării poeziei de către cinematograf, ca posibil antidot al standardizării și „maladivului” pe care acesta tinde să le propage. „Notele de pictură” ale lui Ion Vinea, cronicile sale la expoziții de Marcel Iancu și M.H. Maxy, profesiunile de credință abstracționiste culminează cu prologul avangardist din apelul (nesemnat) „Pentru contemporani” (nr. 34, 10 martie 1923). Ulterior, în nr. 37-38, un text intitulat „Pentru cetitori și scriitori” anunța și mai apăsător schimbarea profilului revistei: „ne-am asigurat colaborarea efectivă și înedită a scriitorilor și artiștilor conducători ai mișcării noi din întreaga Europă...” Repertorierea virtualilor colaboratori din Franța, Italia, Germania, Ungaria, Olanda, Suedia se încheie printr-o profesiune de credință „maximalistă”, nedezmîntită pînă la sfîrșit: „Vom îngriji ca în toate revistele acestor prieteni să apară traduceri din literatura română și reproduceri după artiștii noștri. Vom rezolvi chestiunea pătrunderii literaturii noastre în străinătate. Vom deschide calea unui curent salubru și înviorător”. Într-un studiu relativ recent dedicat interferențelor futuriste italo-române din perioada interbelică, tînăra cercetătoare Emilia Drogoreanu observa venit – în prelungirea afirmației de mai sus – că „Ar fi extrem de util de cunoscut și de studiat care a fost în realitate frecvența aparițiilor românești în revistele avangardei europene. Din interiorul literaturii române, aceste detalii nu sînt cunoscute în prezent. Însă un studiu

aprofundat al revistelor străine citate în *Contimporanul* ar putea scoate la iveală elemente surprinzătoare" (Drogoreanu, *op. cit.*, p. 99). Ceea ce trebuie însă reținut din textul lui Vinea este : 1) complexul necunoașterii literaturii române în străinătate ; 2) dorința „contimporanilor“ de a promova – prin intermediul prietenilor avangardiști din Europa – literatura română în genere (oricum, cea „pe gustul lor“), nu doar cea a literatorilor de avangardă. Chestiunea deprovincializării moderne a culturii române l-a preocupat pe Ion Vinea încă din adolescență ; dovadă – numeroasele recenzii severe despre promovarea oficială a literaturii autohtone în Franța, manifestată prin publicarea de scriitori minori, conformiști sau tradiționaliști, în *La revue roumaine* (dintre volumele care adună cvasiexhaustiv publicistica tînărului autor din acea perioadă, v. *Opere IV. Publicistica*, ediție critică, note și comentarii de Elena Zaharia-Filipaș, București, 2001). O recenzie a aceluiași Vinea despre *Mercure de France* și despre comentariile elogioase ale lui A. de Montandon cu privire la Șt. O. Iosif, Panait Cerna și Ilarie Chendi reține atenția prin antifraza sarcastică : „Să ne felicităm totuși că avem pe cineva care să amintească mai departe că Belgia Orientului există“ (*Rampa*, an II, nr. 525, 29 septembrie 1913). Oricum, acțiunea lui vizează deopotrivă pătrunderea literaturii române în străinătate și promovarea în România a literaturii moderne – autentic novatoare – din afară (acel „curent salubru și înviorător“). Nu e vorba doar de literatura școlilor avangardiste. Autori precum James Joyce, Edgar Lee Masters, Francis Scott Fitzgerald, George Bernard Shaw, Sigrid Unsted, Ramón Gomez de la Serna, Miguel de Unamuno, Maxim Gorki, Joseph Conrad, Jean Cocteau, Luigi Pirandello ș.a., unii – indiferenți criticilor și scriitorilor importanți din țară, vor fi, de asemenea, recenzați pozitiv sau traduși la *Contimporanul*. Un alt indiciu al voinței de depășire a „complexului periferiei“ îl reprezintă atenția acordată mișcărilor avangardiste din țări vecine și/sau „periferice“ : Ungaria, Polonia, Cehia, Serbia, Rusia, dar și Belgia (față de care „contimporanii“ manifestă o atracție specială : cumva prin analogie cu „Belgia Orientului“ ?).

Comentariile despre literatură ale lui Vinea, publicate, în acești primi doi ani, la *Contimporanul*, au de altfel în obiectiv autori mai puțin sau deloc avangardiști. „O ediție a lui Caragiale“ (nr. 16) elogiază figura clasicului reeditat în condiții excepționale, „Cincuantenarul lui Théophile Gautier“ (nr. 16) și „Revizuri“ de H. Streitmann“ (nr. 17) atacă – pornind de la două cazuri deosebite – problema raporturilor dintre „artă“ (poezie) și „gazetărie“ (meserie), temă obsedantă pentru poetul-gazetar Ion Vinea, „scriitorul constrîns la îndeletnicirea inferioară a jurnalismului“ încercînd să facă – după

expresia lui Sainte-Beuve – *son art a travers son metier*: „Acestei existențe, care uzează pe cei mai tari, rezistă doar adevăratele talente”. Comentînd volumul de debut, *Caii lui Cibicioc*, al lui Ion Călugăru (nr. 27), Vinea remarcă adaptarea personală a amintirilor din copilăria autorului de la „duioșia și humorul sănătos al lui Creangă” la „florul suferind și subtil” evocînd „viața pestriță și misticismul tîrgurilor evreiești din nordul Moldovei”. Ideea refuzului imitației (deopotrivă a formelor străine și a valorilor autohtonizante), prin urmare a originalității autentice, este o dată în plus reafirmată: „Singular debut, într-o literatură osîndită la pastişul formelor străine și în care, în cazul mai rar, debutantul mult mai bătrîn completează lăaturalnic pe Sadoveanu (...) Ion Călugăru reia firul tocmai de la Creangă, și în condițiuni cari exclud învinuirea de manierism și imitație”. La rîndul său, B. Fundoianu (care scrisese în *Rampa* din 17 decembrie 1921 despre acest volum) vedea în literatura română o literatură a „eternului pastiş”, în care singurul scriitor autentic autohton prin creația sa este Ion Creangă. În cazul de față, „originalitatea” nu vizează doar forma, ci și „lumea” evocată. În „Arta lui Adrian Maniu” (nr. 28), literatura acestui „vizual pînă la minuziozitate”, descins doar aparent din simbolismul francezi (cu care a avut în comun imboldul către singularizare și dedublarea anxioasă, artistă: altfel, „literaturii simboliste române i-a aparținut vremelnice și doar ca militant sub un steag de revoltă”), e plasată de Vinea sub semnul unei „sălbăticii rafinate”: poet născut, iar nu făcut („livresc”), Maniu e al „pămîntului și al trecutului nostru artistic, atît cît s-a păstrat în cîntece, în biserici, în conacuri”. Avem, prin urmare, o definire „organică”, „primitivist-folclorică” a tradiției autohtone. Pe de altă parte – un apetit neostoit pentru inovația exploratorie: „cel mai plastic și mai lipsit de prejudecăți literare vocabular cu putință”; Maniu „a fugit de clișeu pînă la sacrificarea clarității, a prigonit formele pînă la preferirea cioburilor, a vînat ineditul pînă la tărîmul interzis de guarzii ordinei literare, al farsei și al incoerenței negative”. Gustul lui Vinea pentru proza poematică, „pură”, iese astfel la iveală: „În proză, nici o tendință socială, nici o ostentație analitică. Senzație!” Într-o notiță din nr. 45, volumul *Lîngă pămînt* – considerat de critică un „viraj” către tradiționalismul htonic – este prezentat ca un alt fel de inovație, mai subtilă și mai profundă: „Poemul Salomeii nu ascundea decît celor ce nu puteau să vadă inspirația simplă ca un șipot de munte, fondul îmbelșugat și fraged al poetului de lîngă pămînt, Adrian Maniu. Incursiunile simboliste de odinioară au rămas simple amintiri și simple aventuri. Maniu a rămas însă un inovator temerar al poeziei românești, a cărei brazdă o adîncește și o răstoarnă a belșug cu fierul geniului său aspru și virgin”. Alături –

o consemnare moderat-elogioasă a volumului *În marea trecere* de Lucian Blaga (poezie „cerebrală“) indică, o dată în plus, afinitățile cu expresionismul și bizantinismul „tradiționaliștilor“ congeneri de la *Gîndirea*, fapt confirmat și de o „scrisoare“ a lui Aderca adresată lui Ion Vinea (cf. „O zi la Brașov“, în nr. 3, 1923), în care „moderniștii“ Lucian Blaga și Adrian Maniu sînt deplîși pentru colaborarea lor cu tradiționaliștii ortodoksiști și conservatorii de la *Gîndirea*. Un alt poet al „tradiției românești autentice“ de care liderul „contemporan“ s-a simțit mereu aproape este Ion Pillat, care, împreună cu „gîndiristul“ Oskar Walter Cisek, traduce din poeți expresioniști (Ivan Goll, „Studentul“, în nr. 30, Georg Trakl, „Amurg în Lans“, în nr. 89-90-91-92). Comentînd „monografia“ lirică a acestuia, *Pe Argeș în sus* („Cărți românești“, nr. 43), Vinea scoate în evidență o „superioritate indiscutabilă“ generatoare de plenitudine, în pofida inegalităților livresc-contrafăcute : „acest poet cert are o tradiție de familie și poartă în sine strămoși... Pillat întrăinicește solul nostru istoric. Ne arată cîteva cimitire, cîteva genii, cîteva devotamente : țara. El trece în repertoriul nostru clasic simplu, fără fanfară“. Dar, pentru că asta nu e încă destul, „volumele lui anterioare, suita de contraziceri, fructuoase în artă și rezolvate în *Pe Argeș în sus*, îl arată ca pe un poet pornit pe explorări“. Gustul pentru „contraziceri“ și „explorări“ este – în optica lui Ion Vinea – o marcă a veritabilului temperament artistic, așa cum originalitatea discretă, simplă, necontrafăcută este semnul tradiției locale autentice. Oarecum pe aceeași linie, va fi comentat și discursul de recepție al lui Mihail Sadoveanu despre *Poezia populară*, rostit cu ocazia primirii prozatorului în Academia Română („Sadoveanu la Academie“, nr. 43) : „După aproape un sfert de veac de muncă literară, Sadoveanu dovedește, fără să se renege, că e capabil de înnoiri. Fără să se renege, căci desfundă mai departe drumul virgin, ales. Viața lui de explorator al sufletului popular, cadru care închide în straturi trecutul și încolțește cu frăgezimi naive viitorul, e plină de surprinderi rare și de preț“. Avem, așadar, o imagine a tradiției dinamice, „explorate“ (inovate) fantezist, deopotrivă arheologic și genuin-prospectiv : un altfel de „primitivism“ modern, pus într-o surprinzătoare analogie cu cazul dramaturgului irlandez John Millington Synge, „pe care poetul Yeats l-a izgonit din Parisul unde se irosea în frămîntări sterile tocmai în insulele Aram“ ; acolo, în contact cu „graiul, închipuirea și obiceiurile pescarilor“, talentul lui Synge și-a găsit expresia... Refuzînd deopotrivă „exclusivismul poporanist“, ruralist (clamat de tradiționaliști), și exclusivismul citadinist (clamat de Lovinescu, care – se știe – nu l-a agreat prea mult pe „liricul“, „ruralul“, „evocatorul“ său vecin), Vinea

respinge panaceul artistic al „formulei singure”. Admirația postulată de adepții tradiționalismelor ideologice e asimilată unui parazitism mistificator și veleitar : „Scriitorii-ciuperci de prin codrul lui Sadoveanu au apucăturile acelor camerişti care fură batistele și cămășile din scrinul contelui pentru a purta blazon la complectul periferic”.

Pe ansamblu, avem de-a face la *Contimporanul* cu un proces de acumulare progresivă a „ingredientelor” artistice novatoare. „Masa critică” va fi atinsă însă odată cu apariția „Manifestului activist către tinerime” (nr. 44). Tatonările pregătitoare se încheie, iar revista intră într-o nouă fază de activitate.

Constructivismul sincretic și ecumenismul avangardist (1924-1927)

Cea de-a doua etapă importantă a revistei, cuprinsă între 1924 și 1927, este etapa propriu-zis avangardistă – cu dominantă constructivistă ; dacă în nr. 53-54 (martie 1925) o notiță avertiza că *Punct & Contimporanul sont les seuls organes de l'avantgarde roumaine*, în nr. 55-56, satelita *Punct* – autointitulată „revistă de artă constructivistă internațională” – va fi absorbită prin fuziune : „revistele *Punct* și *Contimporanul* pentru a-și uni forțele lor de propagandă au decis fuziunea lor într-un organ sub titlul *Contimporanul*. Comitet de redacție : Scarlat Callimachi, M. Iancu, Mihaela Petrașcu, I. Vinea”. Interesantă este cu deosebire nota din cadrul rubricii „Cărți și reviste” a nr. 48, în care este prezentată apariția revistei 75 HP : „Propaganda pornită acum trei ani prin *Contimporanul* a cîștigat artei moderne energii noi. Apariția revistei 75 HP amintește ca tehnică tipografică edițiile eroice și cari au revoluționat meșteșugul timpului ale primelor publicații dadaiste și futuriste din preajma marelui război. Spiritul de frondă și de bravură al acestor incendiere și artistice pamflete îl regăsim cu bucurie în paginile juvenile ale proaspătului nostru confrate. Primul număr aduce ca gen nou : pictopoezia d-lor Brauner și Voronca. Proză interesantă de Marinetti. Se remarcă opoziția ce fac artele plastice evolute spre constructivism stării retrograde sub-dadaiste a literaturii”. Dincolo de simpatia colegială și de solidaritatea întru insurgență, atitudinea superior-paternalistă a *Contimporanului* apare evidentă : afirmîndu-și primatul absolut al inițiativei avangardiste în România, revista lui Vinea și Iancu înregistrează malițios caracterul recuperator (și, implicit, datat : criptodadaist) al noii publicații „juvenile”. În plus, observația privind „artele plastice evolute spre constructivism” vs. „starea

retrogradă, sub-dadaistă a literaturii" plasează din nou *Contimporanul* în pole-position-ul noutății artistice...

Oricum: toate discuțiile despre *Contimporanul* ca publicație de avangardă culturală privesc exclusiv această fază. Este un interval în care latura politico-socială și civică a revistei se estompează, iar cea artistică deține monopolul. „Faza constructivist-militantă” a *Contimporanului* corespunde – în fapt – perioadei de maxim avânt constructiv și modernizator din România postbelică, iar începutul ei este direct legat de întoarcerea în țară a artiștilor plastici Hans Mattis-Teutsch, Milița Petrașcu și M.H. Maxy. Abia începînd din acest moment se poate vorbi de existența unui grup constructivist românesc. Practic – toți reprezentanții avangardei autohtone se grupează acum în jurul *Contimporanului*. Sînt doar cîteva dintre motivele care îl îndreptățeau pe regretatul critic de artă Andrei Pintilie să afirme (cf. „Considerații asupra mișcării de avangardă în plastica românească”, reluat în volumul *Ochiul în ureche. Studii de artă românească*, ediție îngrijită de Ileana Pintilie, prefată de Gheorghe Vida, Editura Meridiane, Colecția „Biblioteca de artă”, București, 2003) că 1924 a fost „anul de maximă importanță al primei avangarde românești”.

Adevărat act de naștere al avangardei autohtone, „Manifestul activist pentru tinerime” din nr. 46, mai 1924 – fără îndoială, un „punct de inflexiune” în evoluția revistei –, are două paliere distincte. Un palier negator al Artei preexistente („Jos Arta/ căci s-a prostituat...”) reia, mai teatral, dezideratele celui de-al doilea manifest al revistei *De Stil* din 1920 (formule precum „Jos arta, trăiască tehnica” se regăsesc și în manifestul productiviștilor ruși din același an). Antisentimentalismul, antipaseismul, antiromantismul primelor propoziții – în care genurile artistice „vechi” sînt stigmatizate – uzează de retorica flamboiantă și vitriolantă a futuriștilor. Ar fi totuși impropriu să vedem aici un simplu fenomen mimetic. Un articol al lui Vinea din 1916 („Anticipări”) prefigura deja acest text programatic. În opoziție cu prima parte a manifestului, cel de-al doilea palier al său, „afirmativ”, indică intențiile grupării. Ieri – întuneric, azi – și mai ales, mîine – lumină... Citadinism, industrialism, non-figurativism, abstracționism purist și esențialist (ca expresie a unui „nou clasicism”), neo-primitivism, activism antipoliticianist, vitalism antiromantic și antisentimental, artă colectivă – sînt deziderate constructiviste, din care nu lipsesc însă (a observat în studiul său și Ov.S. Crohmălniceanu...) ingredientele expresioniste („economia formelor primitive”, „teatrul de pură emotivitate”). Finalul este tipic futurist („romanescul să rămînă obiectul reporterilor iscusiți”, „Să ne ucidem morții!”), în totulul tot manifestul fiind unui „de sinteză”:

Futurismul e accesat întru combaterea trecutului expirat, constructivismul – întru construirea viitorului luminos. În faza „activismului artistic”, *Contemporanul* va populariza – oarecum nediscriminativ – toate orientările novatoare europene, chiar dacă ponderea dominantă o va reprezenta constructivismul abstracționist, purist și nonfigurativ.

În această etapă, poetul-fanion al grupării este Ion Barbu, care își publică în *Contemporanul* aproape toate textele care vor face parte, în 1930, din volumul *Joc secund*, dar și poeme pitorești, ludice și „corozive”, pe care nu le va include acolo, bunăoară : „Un personaj eteroman – ca document, pentr'un roman” sau „Răsturnica. Domnișoara Hus”, „Cîntec de rușine”, „De sufletul lui Fox” (în volum : „În memoriam”), „Pentru Isarlik” (în volum : „Încheiere”), „Preludiu la dansul planetelor exterioare” (în volum : „Paznicii”), „Jazz Band pentru nunțile necesare” (subintitulat „Versiune ultimă cetită la o șezătoare a Societății Scriitorilor Români” ; în volum : „Ritmuri pentru nunțile necesare”), „William Wilson și cele 1000 (o mie) de fețe ale lui” (în volum : „Falduri pentru William Wilson”), „În plan” (în volum : „Mod”), „Lemn sfînt”, „Uvedenrode”, „Toaletă” (în volum : „Înfățișare”), „Curcanii” (în volum : „Izbăvită ardere”), „Epitalam” (în volum : „Aura”), „Fund biblic” (în volum : „Poartă”), „Treime” (în volum : „Edict”) ș.a. Acestea sînt tipărite în versiuni mai mult sau mai puțin apropiate de cea edită. În general, versiunile din *Contemporanul* sînt mai „plebee” și mai concrete. Un caz interesant îl reprezintă „Răsturnica”, de o paternitate rămasă multă vreme incertă : textul a apărut în revistă semnat cu pseudonimul prietenului Ion Vinea (B. Iova)... Faptul a generat la sfîrșitul anilor '60 o întreagă controversă istorico-literară : potrivit Costandinei Brezu, autorul acestui poem „goliardic” ar fi fost chiar Ion Vinea (Iovanache), care semna și Iova. Dar, atenție : nu B. Iova, ci I. Iova ! Dimpotrivă, pentru Șerban Cioculescu și Alexandru Rosetti (prieteni apropiați ai celor doi autori), ca și pentru Dinu Pillat, Emil Manu și Simion Mioc, autorul poemei este indubitabil Ion Barbu, iar dovezile documentare aduse în sprijinul acestei afirmații sînt fără drept de apel. Textul a fost compus de Barbu într-o circumă, dar – pentru a nu intra în conflict cu rigorile profesiei sale universitare – l-a rugat pe prietenul său Ion Vinea să-l publice sub unul dintre pseudonimele lui. Ceea ce Vinea (martor al conceperii „Răsturnicăi” și, desigur, al modelului său concret) a și făcut (pentru o sinteză a acestei controverse, v. Simion Mioc, *Opera lui Ion Vinea*, Ed. Eminescu, București, 1972, pp. 94-95). „Ademenit” (cf. Romulus Dianu, pe atunci redactor la *Rampa*) de către E. Lovinescu, care îi promisese, prin 1927, publicarea volumului de versuri *Ocean* (nerealizată), Barbu se va reapropia de *Sburătorul*, dar, după încetarea apariției acestuia, va încerca să

revină la... *Contemporanul*: „...Nu mai avea nevoie de d. Lovinescu. E drept că nici la *Contemporanul* Barbu n-a mai scris. S-a jenat de Ion Vinea, care înflorează cu tăcerea și privirea plină de nuanțe” (text reprodus de Gabriela Omăt în *E. Lovinescu. Sburătorul. Agende literare II 1926-1929*, ediție îngrijită de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, note de Alexandru George, Margareta Feraru și Gabriela Omăt, Editura Minerva, București, 1996, pp. 302-303).

În lucrările sale consacrate fenomenului – *Avangardismul poetic românesc*, respectiv *Avangarda în literatura română* –, Ion Pop a spus aproape tot ce era de spus cu privire la afinitățile, dar și la importanțele diferențe dintre programul „constructivist” sau mai general avangardist de la *Contemporanul* și mythos-ul liric al lui Ion Barbu. Abstracționismul, nonfigurativismul, „primitivismul” incantatoriu, construcția intelectualizată, pigmentate uneori cu picanterii goliardice, constituie, oricum, suficiente puncte de întâlnire. Ca și poemele lui Vinea, cele compuse de Barbu sînt un fel de standard al revistei, plasate nu o dată pe post de editorial liric. Romulus Dianu (viitor redactor al publicației) îi va dedica un poem („Paradis”) – tipic gest de solidaritate între „contemporani”. Notița promoțională a volumului *Joc secund*, din nr. 89-90 (rubrica „Note-cărți-reviste”), vorbește, la rîndul ei, elocvent despre concepția estetică mai generală a *Contemporanului*: „ridicarea unei flamuri negre, cu pajură aristocratică, în vitrina librăriei românești...” Coincidență sau nu, *Paradisul suspinelor* apare în același an și la aceeași editură – Cultura Națională –, unde director era prietenul comun al celor doi, Alexandru Rosetti... Aristocratismul estetic modernist, nota „poescă”, fantastă, levantinismul oniric explică atît înruderile dintre poezia, respectiv, proza lui Ion Vinea și literatura lui Ion Barbu sau Mateiu I. Caragiale, cît și aprecierile lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*: „poeti ai fondului obscur”, „mari sensibili schimonosiți”...

Tudor Arghezi este un alt mare poet modern aflat în „grațiile” revistei. „Contemporanii” îi vor publica în special texte anticlericale („Mitra Mitropolitului Grigorie” ș.a.), pamfletare sau poeme „incantatorii” („Lingoare”), iar volumul *Cuvinte potrivite* va fi promovat de ei atît înainte, cît și după apariția lui din 1927. Atitudine cît se poate de logică: nu era, oare, Arghezi cel mai important deschizător de drum al modernismului românesc, acela care aclimatizase cel mai convingător estetismul decadent și morbid în solul sănătos al tradiției autohton(ist)e? Faptul că îi tăia lui Ion Vinea „bucățile cele mai libere” în perioada cînd scria la *Cronica* (1915-1916) rămîne doar un detaliu... În nr. 76, *Contemporanul* găzduiește o anchetă de referință despre poezia argheziană (un gest asemănător făcuse

revista *Integral*). Opiniile sînt foarte variate (fiecare autor își are propriul Arghezi..), iar respondenții – de asemenea : modernistul Camil Petrescu, de pildă, stă alături de tradiționalistul Octavian Goga, aflat de cîțiva ani în conflict cu Ion Vinea. Răspunsul celui din urmă putea fi însă oricînd semnat de Vinea însuși : „N-am avut răgaz să scriu despre Arghezi lungul articol pe care, în gînd, i l-am dedicat. *Contemporanul* îl va avea, negreșit (nu l-a mai avut, *n.n.*). Sînt de partea moderniștilor, fiindcă, în toate împrejurările și în toate sensurile, am simțit laolaltă cu premergătorii. Am adesea sentimentul că ne aflăm în fața unui început : țara se face de-abia acum („România se construiește azi” – v. „Manifest activist...”, *n.n.* ; *Nota bene*, avem de-a face cu singura menționare „patriotică” a României într-un manifest avangardist autohton !). Acțiunile noastre sînt muncă de întemeietori și noi înșine, în această privință, cu toate că avem în urmă-ne un secol de literatură, ne vom înfățișa urmașilor ca niște premergători... Socot că Arghezi e un premergător”. Nu cred, asemenea lui Simion Mioc, că răspunsul lui Goga ar fi fost unul strategic, avînd la bază „intuiția” deosebirilor dintre Arghezi și „mulțimea mediocrilor” avangardiști. Concepția sa extraliterară (social-națională) cu privire la rolul profetic, mesianic, al scriitorului este bine cunoscută. Că patriotismul constructiv al lui Vinea și cel al lui Goga se întîlnesc – iată ! – prin intermediul unui „modernist atipic” rămîne însă la fel de adevărat...

Mai participă la această anchetă Tudor Vianu (care vorbește despre „miracolul” arghezian), Claudia Millian (care, pe urmele abatelui H. Bremond, se grăbește să vorbească despre „poezia pură” a lui Arghezi), gazetarul H. St. Streitmann, Jacques G. Costin și, nu în ultimul rînd, Perpessicius. Ultimul nu se ferește să vadă în Arghezi „cel mai mare poet de la Eminescu”, reluînd spusele lui F. Aderca din 1926 („Un nou Eminescu”, în *Viața literară*, I, nr. 28, 20 noiembrie) și completîndu-le pe cele ale lui Ion Călugăru despre „pamfletarul” Arghezi („Între anticlericalism și ortodoxie”, în *Integral*, nr. 3, 1 mai 1925). Este pentru prima dată cînd un critic modern important face o asemenea evaluare, în acord cu entuziasmele admiratorilor (printre ei : N.D. Cocea, B. Fundoianu, Vinea însuși) ; primită cu rezerve la început (printre alții, de către E. Lovinescu), ea va sfîrși prin a se impune. Într-un articol mai vechi (nr. 29, 6 februarie 1923), Fundoianu făcea *tabula rasa* din poezia post-eminesciană și preargheziană : „Toată poezia de la Coșbuc încoace s-a găsit brusc pusă sub interdicție și mutată la sanatoriu”, văzînd în poetul *Agatelor negre* cel dintîi „autohtonizator” autentic al sufletului modern („Arghezi”).

Arghezi mai colaborează la *Contimporanul* și cu articole – de fapt, mici eseuri : „Limbile”, spre exemplu, este o speculație privind diferențierile individuale dintre vorbitorii și, mai ales, scriitorii din interiorul aceleiași limbi naționale ; în nr. 65, pornind de la asemănările tipologice dintre pamfletele în proză ale „clasicului” Paul-Louis Courier și cele „în versuri” ale lui Baudelaire, *Lettres d'Italie* propune o grațioasă și caustică disertație în marginea tradiției europene a pamfletului (de fapt – o definire în oglindă a pamfletarului Arghezi), cu o concluzie foarte pe placul revistei : „Războiul avu măcar atîta bun efect : a minat cariera volumului și farsei și a scos la drum și la lumină coeficientul și energia : acul și trăsnetul, forțe rezumative – pamfletul !”. Același Arghezi este însă „tolerat” la *Contimporanul* și cu articole pozitive despre... tradiționaliștii Alexandru Vlahuță și George Coșbuc.

Fără îndoială, poetul-fanion al revistei rămîne Ion Vinea, „risipitorul” ale cărui versuri – mereu anunțate în varii periodice sub diverse titluri de volume (*La poupee dans le cercueil*, *Moartea de cristal* ș.a.) – vor fi editate, selectiv, abia în volumul *Ora fîntînilor*, ieșit de sub tipar cu cîteva ore înaintea morții poetului (iulie 1964). Aproape toate textele au fost, atunci, rescrise în vederea editării, uneori – serios „cumințite” estetic, adesea însă – cizelate în sensul adîncirii lirismului. Spre deosebire de cele vădit mai „stridente”, mai radical-demitizante, cu tentă avangardistă mai pronunțată – tipărite în *Punct*, *75 HP* sau, accidental, în *unu* (lettristul „Eleonora”) – poemele din *Contimporanul* nu au, cu puține excepții, nimic agresiv : cele mai multe sînt în nota obișnuită a lui Vinea : lirism fantasmatic, nonfigurativ, discret confesiv, lamentouri angoasate, elegii crepusculare, maladiv interiorizate. Colajul „simultaneist”, în *flash-uri* al versurilor e mai degrabă static, infuzat de melancolie și spaime. Prin sistemul lor nervos circulă crispări expresioniste, apocaliptice. „Acroșul” la linia revistei se manifestă fie prin procedeul – des uzitat – al dedicației către un colaborator sau altul („Gamă”, „lui Tamas Aladar”, „Pasărea măiastră”, „lui C. Brîncuși” ș.a., dar și hibernala „Crin” – „domnișoarei Mirella M.”), fie prin redactarea „cosmopolită” a poemului în limba franceză (*Filtre*). Alteori, textele „ilustrează” liric un grupaj special (cel despre Brîncuși, bunăoară) ; în cel dedicat prezentării suprarrealismului francez, poemul „Reper” semnalizează discret în direcția halucinatoriului surrealist prin versuri ca : „Șerpuie pianul printre etaje/și vocea doctorului Martin/în salt mortal/Copiii dreg castele de piatră/Sfinții iar o pornesc pe jos/Curcubeul leagă orașele...”, *Stimmung-ul* imaginilor elaborate fiind preferat dicteului. Poemele mai radicale formal și tematic sînt post-datate : cel mai „insurgent” (deși doar în aparență) este mult-commentatul „Cosmopolis”, inclus în majoritatea antologiilor noastre

de avangardă („...Danț îndirjit al vremii care moare“), „Subiect“, datat „1916“ (anul debutului Dada), pornește de la „pretextul“ comentării revistei *Cabaret Voltaire*: „Emmy Hennings a scris :/ «fata pescarului din Batavia»/(Prin vreme de război simplă veste/ de la prietenii mei din Svițera/1915 data cabaret Voltaire)“, reportajul denotativ alunecînd repede către reveria lirică tulbure, fantastă și nostalgică. Textul e plasat în vecinătatea unui poem în limba germană, autor : ex-dadaistul Hans Arp (Zürich). Cel mai adesea, decorul și pretextele „depoetizante“ sau hipermoderne sînt măști ale unei – după expresia fericită a lui Șerban Cioculescu – „tristeți organice“. Nu numai „cerebralitatea“, „intelectualitatea“ decupajului, știința construcției imagistice și a ritmului în *blue* caracterizează aceste poeme, ci și replierea interioară într-o singurătate angoasată. Nu prea departe de lamento-urile lui Vinea sînt poemele proaspăt „înstrăinatului“ B. Fondane, unele urmînd a fi incluse în volumul *Priveliști* (1930). Un *Exercice de français* (La Bêbê Vinea, s'il veut accepter cette dedicace) pune în scenă tristeți crepusculare pe fundalul industrial cu afișe, reclame, tramvaie, autobuze și becuri Auer. Modelul pare a fi mai degrabă *Zone* de Guillaume Apollinaire decît futurismul italian. Un alt reper afin : belgianul Georges Linze, de departe favoritul lui Ion Vinea la *Contimporanul*.

Printre colaboratorii-poeti se numără și moderniști fără legătură cu avangarda : Al. Philippide (prezent, ca și mult mai radicalul B. Fundoianu, cu poeme în franceză – în acord, deci, cu cosmopolitismul grupării), Ion Minulescu și soția sa, Claudia Millian, Camil Baltazar, Ion Pillat ș.a. Acesta din urmă publică și o traducere din americanul Edgar Lee Masters (autor al *Antologiei orășelului Spoon*, volum cu care pillatianul *Pe Argeș în sus* are în comun monografierea lirică a spațiului natal). La rîndul său, Perpessicius – criticul cu cea mai bună imagine în mediile avangardiste – publică versuri originale cu tentă intimistă și traduceri din Francis Jammes. „Gîndiristul“ Ion Sân-Giorgiu e prezent atît ca poet original (cu versuri neconvîngătoare, minor elegiace), cît și ca traducător din poezia expresionistă germană (August Stramm, Stefan George). Pe de altă parte, avangardiști minori precum Romulus Dianu, Sergiu Dan, Filip Corsa (autoare de improvizații teribiliste, vioi-matematizate), Al. Tudor-Miu (viitorul coleg al lui Geo Bogza de la revista *Urmuz*), dar și – ocazional – Ilarie Voronca, Mihail Cosma și Stephan Roll (Gheorghe Dinu) dau publicației, prin poemele lor citadinist-cosmopolite, pline de rupturi, arbitrarități și stridente, o identitate ceva mai bine precizată. Un autor în felul său simptomatic pentru linia revistei este ortodoxistul Sandu Tudor : poemele sale de un modernism apocaliptic, pline de eufonii „barbare“, amestecă figurația industrială („Apocalips de

uzină“, „Stihuri pentru risul roșu“, dar mai ales experimentalul „Răboj aforistic“, organizat pe două „capitole“: „Țilc abstract plastic crestat“ și „Variațiune concretă în hieroglife de cretă“) cu cea tradiționalistă („Sfârșitul basmului lui Barbă-Albă. Voievodul Grădinar“). De cele mai multe ori, colaborările „neavangardiste“ își au țilcul lor: Ion Minulescu, de pildă, publică poeme cu tentă burlescă și mesaj antitraditionalist, uneori blasfemiatoriu („Dragoste falită“, „Idilă“), afine antisentimentalismului și antipaseismului futurist. Victor Eftimiu este prezent – în prima fază a revistei – cu două poeme de frondă socializantă, la fel expresionistul social Aron Cotruș, iar Al. O. Teodoreanu colaborează în nr. 70 cu o amuzantă „caligramă“ în limba franceză, punând pe rime indicațiile fizice ale unor amanți în timpul actului sexual [*Sonet pointu (tiré de „La légende des sexes“)*]... Anterior (nr. 5), Păstorel publicase o scrisoare în versuri foarte acidă la adresa piesei de teatru *Moartea lui Dante* de Nicolae Iorga: „...Dar, ca tovarăș întru nemurire, / Slăbește-mă, Al Dumitale, Dante“). Ca și Camil Petrescu între alții, umoristul moldovean va fi admonestat însă mai târziu – la rubrica „Revista revistelor“ – pentru „compromisurile“ sale.

Relațiile (și interesele) politico-literare ale lui Vinea au, adeseori, un cuvânt greu de spus în alegerea colaboratorilor. Prin paginile *Contemporanului* se perindă și numeroși versificatori fără personalitate – de la St.I. Nenițescu și Petre Boldur la Vasile Savel și Horia Robeanu –, omagiind stîngaci marotele publicației (prezența „ortodoxistului“ Nenițescu poate fi explicată prin faptul că era curatorul unui muzeu de artă din cadrul Librăriei Hasefer, unde expuneau colaboratorii *Contemporanului*; de altfel, poemul său „Dans“, apărut în nr. 72, poartă o dedicație către Milița Petrașcu). Comilitoni mai vechi (Barbu Solacolu) sau mai noi se regăsesc în această categorie, ca și amorurile mai vechi sau mai noi ale neobositului *coureur* Ion Vinea (Tana Quil, cu „nocturnele“ ei sentimental-religioase, Dida Solomon-Callimachi, Corina Sfetea). Unii dintre ei se ilustrează cu mai mult talent în alte genuri artistice: după fuziunea cu *Punct*, directorul acesteia din urmă – „prințul roșu“ Scarlat Callimachi – își continuă publicarea în serial a piesei *Zail Sturm*: dramă cu tentă social-expresionistă despre o familie evreiască evoluind în decor revoluționar rus. Soția sa – trágediana Dida Solomon, fostă soție a lui Ion Vinea – va fi găzduită la *Contemporanul* și în calitate de artistă plastică, iar pianista Corina Sfetea acompaniază manifestările literar-artistice ale grupării. După ce „etapa constructivistă“, strict artistică, se încheie, iar Ion Barbu își retrace colaborarea, paginile *Contemporanului* încep să găzduiască „barbieni“, tineri hermetizanți de varii calibre, de la orficul Dan Botta la Andrei

Tudor, Simion Stolnicu, Corneliu Temensky, Cicerone Theodorescu, Barbu Brezianu, Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu etc. : „poezia tînăra” a momentului... În ceea ce privește „colaborările” poetice – destul de frecvente – ale lui Tristan Tzara, ele nu cuprind nici un text din perioada sa dadaistă și doar cîteva (în limba franceză) din perioada postdadaistă. Cele mai multe fac parte din seria „primelor poeme”, scrise înaintea expatrierii și rămase în posesia lui Ion Vineă („Vino cu mine la țară”, de exemplu, e datată „Gîrceni 1915”). Insurgentul de la Zürich a fost, așadar, recuperat pe linia – preponderent predadaistă – a unei moderații estetice nu lipsite de rafinament liric (într-un articol ulterior din *unu*, B. Fondane va face o paralelă stimulativă între două tipuri de „poezie pură” : cea a lui Paul Valéry și cea a lui Tzara...): *Contemporanul* înnoadă astfel cu „tradiția” sa antebelică și cu acel Tzara care – în vacanțele petrecute la moșia Gîrceni împreună cu Vineă – își exersa nonconformismul, pregătind în umbra periferiei moldave bomba Dada... Afirmîndu-și – o dată în plus – „precursoratul” românesc și european, revista pledează pentru o *tradiție a inovației constructive*. Poetic vorbind, ea cultivă un modernism tolerant, nedogmatic și ecumenic, în cadrul căruia neobucolici și neobizantinisti stau alături de (post)simboliști, elegiacii visători – de activiști, iar hermetizanții, orficii și abstracționiști – de expresioniști, futuriști și surrealiști. Termenul de „avangardism moderat” – vehiculat de critica noastră postbelică – rămîne valabil.

Colaborează, de asemenea, cu versuri, traduceri și articole de opinie, critici precum Vladimir Streinu, Perpessicius și chiar Pompiliu Constantinescu... Printre colaboratorii revistei îi întîlnim, nu o dată, pe Camil Petrescu și Ion Marin Sadoveanu (e adevărat, nu în perioada „avangardistă” a revistei). Criticul, prozatorul și poetul Nicolae Davidescu, membru al primului val antiacademist autohton și, totodată, cel mai avizat comentator al simbolismului românesc din epocă, scrie despre „Scriitorul bugetivor”, atacînd parazitismul și „cumpărarea” scriitorilor de către stat (nr. 2), pledează pentru depășirea barierelor dintre literatură și „masse” („Intellectualitatea în eventualitate”, nr. 6) și polemizează cu B. Fundoianu pe marginea poeziei simboliste („Spre o renaștere a simbolismului sau spre un nou clasicism”, nr. 9). Va fi, de altfel, întîmpinat cu entuziasm la apariția celui de-al doilea volum critic din *Aspecte și direcții literare* și comparat cu... Rémy de Gourmont (nr. 48). Pe filiera esteticii idealist-subiective, Davidescu (alupecat în anii '30 spre naționalismul xenofob al Gărzii de Fier...) subliniază „clasicitatea” modernă a demersurilor artistice ale lui Marcel Iancu și Milița Petrașcu în cadrul unei conferințe susținute la vernisajul expoziției de sculptură-desene a celor doi, de la Sala Regina Maria (1926), și reproduse

în nr. 66-67 al revistei. Critica românească a vorbit practic la unison (și pe drept cuvânt) despre echilibrul dintre „tradiție”/clasicitate și inovația radicală la *Contimporanul*: un estetism radicalizat în direcția unui avangardism ecumenic, sedus uneori de sublimarea vechimii autohtone (arhaicitate, artă populară, bizantinism), alteori, de fronda socială colorată modern. Printre exegeții cei mai avizați ai fenomenului s-au numărat Ion Pop, Matei Călinescu, Simion Mioc, Marin Mincu, fără a omite contribuțiile teoretice cu valoare mai generală ale lui Adrian Marino. Frecvent citați în acest sens sînt, cu deosebire, teoreticienii italieni ai avangardelor și experimentalismului din anii '60, Umberto Eco și Angelo Guglielmi. Primul insistă (în *Opera deschisă*) asupra captivității avangardiștilor în interiorul tradiției pe care o contestă, asupra asimilării ei „în negativ” și a situării în epicentrul crizei pe care o denunță. Celălalt (pe lângă distincția discutabilă dintre caracterul preponderent negator, militant și revoltat al avangardei și cel pozitiv(ist)-formalizant al experimentalismului) distinge între „înnoitori” (Kafka, Joyce, Faulkner, Musil, Saint-John Perse ș.a.) și „avangardiști”. *Contimporanul* se situează, ca de obicei, pe o poziție de echilibru. Vine, bunăoară, poate fi apreciat drept un „înnoitor” cu nostalgia tradiției autentice și cu bovarismul avangardei... Un lucru e cert: viziunea „contimporanilor” este una „puristă”, radical-autonomistă, ducînd modernismul pînă aproape de ultimele consecințe: de aici, predilecția lor pentru poezia pură, arhitectura pură, sculptura și pictura pure, fără „subiect” și fără „anecdotală”. Pentru un istoric conservator al artei, precum germanul Hans Sedlmayr, acest segregacionism purist ar fi un simptom al dezumanizării moderne, reflex al pierderii legăturilor cu transcendența. (Hans Sedlmayr, „Arta autonomă și omul autonom”, în *Pierderea măsurii. Arta plastică a secolelor XIX și XX ca simptom al vremurilor*, traducere de Amelia Pavel, Editura Meridiane, București, 2001, pp. 156-158).

Nu avem de-a face încă, la *Contimporanul*, cu o „sinteză modernă”, ca în cazul mai tinerei și mai radicale reviste *Integral* (1925-1927). Eclectismul artistic și chiar ideologic e marcat. Într-un plan mai general, el este specific unei culturi periferice, aflate la răspîntie de civilizații, o cultură clivată, proaspăt intrată în modernitate și care, din dorința arderii etapelor, se vede nevoită să recupereze modelele disponibile. Desigur, „contimporanii” resping imitația superficială, considerîndu-se creatori de noutate (și, cum am văzut, „exportatori” de revoluție artistică). Influența constructivistă le vine pe mai multe filiere, cele mai importante fiind cea germană și cea elvețiană (prin Marcel Iancu, Milîța Petrașcu și Max Hermann Maxy – elev, la Berlin, al ex-dadaistului Artur Segal), contactele cu productivismul și realismul rus/sovietic fiind mai tîrzii și indirecte.

Mai interesantă rămîne situarea constructivismului de la *Contimporanul* „în continuitatea lui Dada”, pe linia fuziunii „sincretice” a artelor noi. Se știe că lansarea europeană a mișcării dadaiste, petrecută în 1916 la Cabaret Voltaire din Zürich, a avut caracterul unor „performanțe” histrionice, anarhice și ludice, în care (anti)poezia, muzica de cabaret și de periferie, urletele și zgomotele de tot felul („bruitismul”), arta primitivă (în special africană), teatrul popular etc. fuzionau în spectacole sincretice improvizate, agresiv-carnavalesți, menite să dinamiteze arta „burghziei militariste” a Europei combatante. Amănunt semnificativ – ca și dadaismul, constructivismul a apărut în timpul Primului Război Mondial, în țări neutre precum Rusia revoluționară, Elveția și Olanda. Pe de altă parte, încă din perioada Cabaretului Voltaire de la Zürich, Marcel Iancu se arătase atras, în reliefurile și măștile sale primitive, de un „Dada pozitiv”, spre deosebire de comilitonul Tzara, anarhic și „antiartă”. Evoluind ulterior către abstracționism, elevul lui Iosif Iser își descoperă importante afinități cu constructivismul european. În 1922, participă, cum spuneam, la primul Congres Internațional al Constructiviștilor de la Weimar (inițiat de Theo Van Doesburg), unde Hans Richter a citit o „Declarație a grupurilor constructiviste din România, Elveția, Scandinavia și Germania”. „Colectivist” și antiacademist, manifestul se încheia cu un îndemn activist-utopic la transformarea revoluționară a societății prin artă („Dacă am ajuns atât de departe încât putem lucra și progresa în grup, să nu ezităm între o societate care nu are nevoie de noi și una care nu s-a născut încă, să încercăm mai degrabă să schimbăm lumea actuală”) – altfel spus, printr-un transfer al revoluției din planul estetic în cel social-politic.

Într-un eseu incitant (*Modernitatea ultimă*, Editura Univers, Colecția „Prima verba”, București, 1998), Caius Dobrescu face – pe urmele lui Mihail Bahtin și Gilbert Durand – o tipologie cultural-politică a modernismelor din prima jumătate a secolului al XX-lea: Războiul (în care ar intra deopotrivă estetismul „eroic”, aristocratizant al lui D'Annunzio, futurismul militarist al lui Marinetti ș.a.), Revoluția (cu mișcările avangardiste și activiste de stînga – inclusiv constructivismele și Suprarealismul) și Carnavalul (ilustrat, între altele, de relativismul hedonist, antipolitic al Dadaismului zürichez). Privită prin prisma acestei tipologii inevitabil reductive, dar stimulativă, acțiunea grupării *Contimporanul* se dovedește a fi însă mai curînd un „hibrid” între revoluționarismul constructivist și „carnavalescul” sincretic al spectacolelor Dada.

La zece ani după debutul mișcării dadaiste, acțiunile grupării *Contimporanul* vor face apel la un nou sincretism novator, „constructiv”, lipsit de negativismul anarhic al performanțelor dadaiste. Cele

cîteva spectacole *colective* de muzică, poezie, film și teatru au fost realizate cu contribuția unor artiști cunoscuți ai momentului – actori, muzicieni, pictori, sculptori, decoratori. Prin acestea s-a încercat astfel promovarea artei și, mai ales, a poeziei novatorilor europeni, dar și a celor autohtoni. Un prim recital (literar, artistic, muzical) a avut loc pe 14 decembrie 1924, în Sala Sindicatului Artelor, cu prilejul închiderii primei expoziții internaționale a *Contimporanului*. Este cel mai important eveniment expozițional din România, de la expoziția Art Nouveau, organizată de pictorul Iser, la București, în 1910. După cîteva cuvinte introductive ale lui Marcel Iancu despre arhitectura și plastica modernă, vocalista Martha Serdaru a interpretat piese muzicale de Eric Satie, Darius Milhaud, Auric și Poulenc. Pianista Corina Sfetea a interpretat, la rîndul ei, compoziții jazz de Cyril Scott și Darius Milhaud. Tragediana Dida Solomon a „performat” poezii de Ion Barbu. O altă actriță de succes, Lily Popovici, a pus în scenă versuri ale poetilor germani Herwarth Walden și Lothar Schreier, iar comediantul George Ciprian a citit din „paginile bizare” ale lui Urmuz. Au fost citite, de asemenea, poeme de F.T. Marinetti, Ardengo Soffici, Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Philippe Soupault, André Breton, Georges Linze, Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Ludwig Kassak, Tâmas Aladar, Serghei Esenin, Scarlat Callimachi – un adevărat *cocktail* reprezentînd tendințele „novatoare” ale momentului. Manifestarea a fost deschisă de către Eugen Filotti, directorul noii serii a *Cuvîntului liber*, om de stînga și prieten apropiat al lui Ion Vinea. Pe durata expoziției (care s-a bucurat de ecouri favorabile în presa culturală a vremii, venite din partea unor cunoscători avizați ai artei abstracte, precum Tudor Vianu, Lucian Blaga sau Oscar Walter Cisek), au fost organizate, în diverse săli ale Sindicatului Artelor, spectacole de teatru modern în montări neconvenționale și proiecții de filme abstracte.

Într-o cronică publicată în revista *Mișcarea literară*, an 1, nr. 4, 6 decembrie 1924, Tudor Vianu surprindea expresiv atmosfera primei expoziții, apropiînd-o – pe linia „ritualului modernist” – de manifestările dadaiste : „Întunericul sălii în care se agita o mulțime foarte numeroasă de invitați și în care se pierdea puțin cuvîntul de introducere rostit de d. Eugen Filotti fu deodată sfîșiat de un uruit de tobă. Luminile care se aprinseră în același timp lămuriră pe estradă, la spatele conferențiarului, o orchestră de jazz-band din care nu lipsea muzicantul negru. La sunetul coardelor, al sirenei și al tobelor, mulțimea invitaților reușea cu greu să se orienteze. Conducătorii expoziției premeditaseră această primă impresie generală, amestecul aiuritor de tonuri ca într-o uriașă colecțiune de fluturi

colorați, pentru că, cel puțin în ce privește intervenția jazz-band-ului, este sigur că aveau de a face nu numai cu un efect de regie, dar cu un adevărat ritual modernist de cînd cu mișcările dadaiste" („Prima expoziție internațională *Contimporanul*”). Expoziția va fi comentată și de către Lucian Blaga („Abstracție și construcție”, în *Cuvîntul*, an II, nr. 55, 14 ianuarie 1925, pp. 1-2, reprodus în *Ferestre colorate*, Editura Librăriei Diecezane, Arad, și în *Fetele unui veac*, Editura pentru Literatură, București, p. 83).

Într-un articol din nr. 49 („Demonstrația plastică internațională a *Contimporanului*”), M.H. Maxy inventaria într-un stil telegrafic, fracturat, principiile noii creații plastice, menționînd în final faptul că expoziția a fost organizată :

- „1) fără bunăvoința pecuniară a nici unui mecena ;
 - 2) fără liste de subscripții ;
 - 3) fără a tapa fondul ministerului artelor, conform tradiției,
- ca o demonstrație a mișcării comune și simultane, de la noi și din celelalte țări ale patriei europene”. („Demonstrația plastică internațională a *Contimporanului*”).

Reprodus integral în nr. 50-51, catalogul primei expoziții artistice internaționale organizate de *Contimporanul* în perioada 30 noiembrie-30 decembrie 1924, la Sala Sindicatului Artelor Frumoase (Comitet de organizare : Ion Vinea, Marcel Iancu, M.H. Maxy. Comisarul expoziției : M.H. Maxy), listează țările de proveniență ale participanților. Din Polonia au fost prezenți Tereza Zarnowerowna și M. Szczuka ; din Ungaria – Ludovico (sic !) Kassak ; din Belgia (Valonia) – Marc Darimont și Lempereur-Haut ; din Flandra – Joseph Peeters ; din Cehoslovacia – Charles (Karel) Teige ; din Germania – ex-dadaștii Kurt Schwitters, Hans Arp, Hans Richter și Arthur Segal (artist de origine română), d-na Arthur Segal, Paul Klee, C. Buholz, E.R. Vogenauer ; din Suedia – Wiking Eggeling ; din România – M.H. Maxy, Marcel Iancu, Mattis Teutsch, Victor Brauner, C. Brăncuși, Milița Petrașcu, Dida Solomon. Ceea ce constatăm este, înainte de orice, predominanța artiștilor „constructiviști” și abstracționiști din țări „periferice” (Belgia, Suedia) și, cu precădere, central-europene (Germania, Polonia, Ungaria, Cehoslovacia) – asta, evident, dacă facem abstracție de piesele de artă asiatică și ceilaneză... Relațiile lui Marcel Iancu și M.H. Maxy cu liderii dadaisto-constructivismului european (Richter, Arp, Segal, Schwitters, Eggeling ș.a.) și prietenia lui Ion Vinea cu corifeii avangardei maghiare și belgiene au avut un cuvînt greu de spus. Scriitorii Breton și Marinetti sînt prezenți și ei cu cite un text în paginile acestui număr, alături de reproduceri din creația participanților la expoziție și de poeme semnate de belgienii Georges Linze (important colaborator, organizator

extern al manifestării) și M. Seuphor. Construcții diagonale și spațiale, desene, sculpturi în marmură, lemn și metal, portrete, măști, machete, broderii, colaje, păpuși, mobilier – diversitatea lucrărilor expuse e, cu adevărat, impresionantă...

Ecourile publice au fost destul de numeroase, manifestarea contribuind la legitimarea artei de avangardă în România deceniului al treilea. O consemnare expresivă (trucată postdatată...) a atmosferei, cu amestecul ei de extravaganță provocatoare și snobism novator foarte în spiritul „anilor nebuni”, întâlnim și în romanul *Patul lui Procust*. Naratorul Fred Vasilescu o întâlnește pe doamna T. (amatoare de mobilă și interioare cubiste, familiară a cercurilor avangardiste...) „la vernisajul unei expoziții colective a unui grup de pictori și sculptori de avangardă... O expoziție foarte frecventată, cel puțin la vernisaj, din pricină că era moda de a fi ostentativ, de a fi neapărat îndreptat împotriva cuiva... Ciudat era că această expoziție era îndreptată chiar împotriva artei (Jos arta !), mai curînd însă împotriva camarazilor care n-aveau talent, nici unul, pare-se, deloc. Mai venea lume și din pricină că la vernisaj avea să vorbească un ziarist foarte cunoscut, combativ și revoluționar permanent”. Perspectiva lui Fred – evident, un necunosător... – este, după cum se vede, ironic-rezervată. Cît despre „cunoscutul gazetar” invocat, acesta nu putea fi decît Eugen Filotti. Iată și o descriere a decorului, tot din perspectiva lui Fred : „Prin cuprinsul sălii (ai cărei pereți erau îmbrăcați într-o pînză de sac de culoarea cartonului și iluminați de sus cu niște jgheaburi mici de zinc care cuprindeau lămpi albe ca rampele de teatru) erau niște fotolii joase de forma celor americane, dar de lemn gros în întregime și tăiate parcă în felii negre, alternate cu gălbui. Totul avea un aer ușor improvizat, de decor de teatru...” (Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, ed. îngrijită și prefată de Constantin Cubleşan, Editura Minerva, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 1982, pp. 186-188, text reprodus după *Opere III*, ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, note și variante de Liviu Călin, Editura Minerva, Colecția „Scriitori români”, 1981). Spre deosebire de Fred Vasilescu, rivalul său – poetul și gazetarul George Demetru Ladima – este un adept fervent al picturii constructiviste, în care vede un „progres artistic”...

În fapt, marea expoziție a grupării *Contimporanul* nu a avut un caracter izolat. Ea face parte dintr-o serie europeană de manifestări similare desfășurate la Paris, Berlin și Viena, în același an 1924. Ele au fost analizate comparativ de către Pássuth Krisztina, într-o lucrare de referință : *Avant-garde de l'Europe Centrale* (Flammarion, Paris, 1993). În România, expoziția vieneză – la care au participat, în general, artiști francezi, spanioli și austrieci, de la Picasso și F.

Léger la Egon Schiele, absenți din expoziția *Contemporanului* – a fost comentată pertinent de către Lucian Blaga („O expoziție pe care nu am văzut-o“, în *Cuvîntul*, an I, nr. 5, 10 noiembrie 1924, p.1), care considera că alături de cei prezenți ar fi putut figura oricînd artiști români ca Brîncuși, O. Han, Theodor Pallady și Theodorescu-Sion...

Un alt moment semnificativ pentru „sincretismul constructivist“ de la *Contemporanul* l-a constituit „demonstrația de artă nouă“ din 28 și 29 mai 1925, de la Teatrul Popular. Programul a cuprins o conferință a lui N.D. Cocea („Artă veche-artă nouă“), recitări din poeme de A. Breton, H. Walden, I. Vinea, I. Barbu, Tr. Tzara, Philippe Soupault (performate de actorii Lily Popovici, G. Ciprian, Felix Florian), spectacole de dans „pur“ (dansatori și componiști – Makeeva și Dem. Constant), muzică interpretată la pian de Corina Sfetea (*Danse Noire* și *Danse des élephants* de Cyril Scott, *Dandy Schimmy* de O. Lutting ș.a.). În ultima parte a programului a avut loc o reprezentație de teatru „nou“ cu piesa *Moartea veselă*, „arlequinadă într-un act cu prolog și cuvînt de încheiere de N. Evreinof, în românește de F. Brunea“ (direcția de scenă – Sandu Eliad, plastica – M. Iancu, muzica – H. Schwartzman, dansurile – D. Constant, regia – Felix Florian). Costumele realizate de Marcel Iancu vădeau un interes special pentru *Commedia dell'Arte*. I s-ar putea reproșa manifestării o anume (conformistă ?) lipsă de imaginație insurgentă. Oricum, din rîndul participanților nu au lipsit nemulțumirile, mergînd pînă la disidențe interne. Ele vor fi precipitat – deși nu pare să fi fost singura cauză – ruptura dintre grupul *Contemporanul* și grupul *Integral*. Un comentariu redacțional acid (aparținînd probabil lui M.H. Maxy) poate fi citit la rubrica „Notițe“ din numărul 5 al *Integral*-ului (iulie 1925): „Ar fi trebuit poate să ne ocupăm mai amplu de exhibiția constructivistă de la Teatrul Popular, deocamdată, pînă cînd alții o vor organiza pe baze mai solide, singura. Dacă ne ocupăm, cu regret, pe scurt, e că manifestația mult trîmbițată n'a fost o surpriză nu numai pentru profani, dar chiar și pentru inițiați. Găsim că neglijența pregătirei, sărăcia mijloacelor, elementele hibride nu coinstituie zestrea serioasă a unei familii «avansate». (...) Ne pare bine că, chiar din sînul exhibiștilor, s'a găsit un glas care să condamne ușurința unor tineri cari, neexperimentați, se orientează după pseudo-competința unui „European încercat“. „Europeanul încercat“ era – probabil – Marcel Iancu, iar glasul revoltat – cel al comisarului expoziției, M.H. Maxy, care peste puțină vreme avea să „dezerteze“ din rîndurile grupării.

Dialogul, fuziunea, hibridizarea artelor nu lipsesc din paginile *Contemporanului*, unde întîlnim, printre altele, elogii unor producții

literare „inspirate din filme” și care combină „vitesa și vizualitatea”. M. Iancu își intitulează unele tablouri „compoziții lirice”. Sînt reproduse, de asemenea, lucrări „cinetice” precum *Orchestrație orizontal-verticală* de Wiking Eggeling, *Demonstrații de tablou în timp* de H. Richter, o *Veneră ieșind din mare, alături de un decor pentru film* de Milița Petrașcu și numeroase decoruri avangardiste pentru spectacole de teatru...

Numere speciale

În perioada 1925-1927, *Contemporanul* a dedicat numere speciale arhitecturii moderne, teatrului și filmului nou, interiorului nou, suprarealismului francez, sculpturii lui Constantin Brâncuși, alături de grupaje consacrate avangardelor belgiană, poloneză, maghiară. A dezvoltat o întreagă rețea de relații și colaborări cu numeroși reprezentanți ai avangardelor europene și nu numai europene, promovînd creațiile și mișcările artistice înnoitoare din întreaga lume. În ciuda schimbărilor de formulă și a inconstanței aparițiilor, *Contemporanul* a fost nu numai un seismograf al efervescenței înnoitoare din anii '20, ci și un diseminator al acestui spirit în arta românească a vremii.

Arhitectura nouă. Articolele lui Marcel Iancu despre arhitectură, reproducerile unor texte programatice aparținînd liderilor arhitecturii noi și foarte numeroasele prezentări de publicații constructiviste din Germania, Olanda, Belgia, Elveția, Franța, Cehoslovacia „dau tonul” liniei avangardiste la *Contemporanul*. Artistul plastic semna, în paralel, și la revista *Punct* articole teoretice semnificative: „Arhitectura”, în nr. 9, sau *T.S.F. Dialogue entre le bourgeois mort et l'apôtre de la vie nouvelle*, text bilingv (franco-german), apărut în nr. 11 al revistei. (Potrivit lui Ion Pop – apud.. *Avangarda în literatura română*, 1990, – textul, de un fantezism umoristic aparte, ar fi servit drept model pentru textul-dialog al lui Vinea dintre Hamlet și Polonius, „Promisiuni”, una dintre profesiunile de credință nonfigurativiste din *Contemporanul*). Un alt text semnificativ este „Stil nou: arhitectura” (nr. 48) în care Iancu stabilește, peste timp, o legătură cauzală între constructivism și mișcarea Dada (asumată drept tradiție internă). De fapt, autorul trage mișcarea züricheză înspre constructivism, trecîndu-se – cu de la sine putere – în „grupul artiștilor radicali” de atunci – „Aceste manifeste erau însoțite atunci de exemplificări ale colaborării artelor plastice abstracte în arhitectură. Mai tîrziu, grupul artiștilor radicali (Arp, Eggeling, Richter

și Iancu) ceream chiar anonimatul operei de artă –, precursori ai noilor tendințe arhitectonice: „Idea a fecundat, căci scurt timp după aceea am văzut trei minuni: expoziția arhitecților independenți revoluționari din Berlin; apoi, primul oraș cubist („Magdeburg“, prin eforturile uriașe ale arhitectului Taut) și, în urmă, școala artelor abstracte aplicate la arhitectură, din Weimar (Bauhaus). Din 1917, remarcăm o influență americană (vezi F.L. Wright, Chicago) la tinerii arhitecți olandezi“. Un text din nr. 50-51 („Cronometraj pictural“, semnat de un alt artist plastic: pictorul și decoratorul M.H. Maxy) este el însuși o compoziție avangardistă, cu puneri în pagină tehnico-fanteziste, ludic-schematizante, amintind pe alocuri de „parolibrismul“ și eliptismul telegrafic al futuriștilor (ba chiar și de atitudinea lor: vezi, spre exemplu, credo-urile antisentimentaliste, antiromantice și antipaseiste din deschidere, cu taxarea corespunzătoare a lirismului, individualismului, impresionismului). Textul e încadrat între traducerea manifestului marinettian „Cuvinte în libertate“ și un text în limba germană de Hans Arp (*Die Blumensphynx*). Alte vecinătăți sînt: două ilustrații de Marcel Iancu, un poem de Ion Vinea („Alții“, datat 1920) și un poem de Ilarie Voronca („futuristul“ „Cloroform“: „În suburbie cinematograf și bordel iată/geometria orașului logaritm stelar vals/Pe fire electrice soneria Europei țipînd fals/ Luntre și pasăre de azur viziune descuiată“). În consonanță cu Marcel Iancu, dar mult mai confuz, autorul articolului stabilește o genealogie a „stilului nou“ de la Cubism, trecînd prin Dadaism, către stația terminus: Constructivism. Din talmeș-balmeșul stîngaci de sloganuri, reținem totuși ideea continuității „abstracționiste“ dintre Cubism și Dadaism.

„Dadaismul constructiv“ (după expresia lui Michel Sanouillet, probul exeget al mișcării Dada) este direcția pe care, asemenea unui Hans Arp autohton, Iancu ar fi imprimat-o *Contemporanului*. Articolele acestuia din urmă: „Însemnări de artă“ (nr. 45), „Arhitectura de planșetă“ (nr. 60), „Arhitectura de mîine“ (nr. 61), „Arhitectura“ (nr. 62), „Estetica nouă“ (nr. 63), „Cubism“ (nr. 71), „Colorit“ (nr. 73), jalonează, mai mult sau mai puțin convingător, o direcție plastică. Dincolo de unele naivități, „Însemnări de artă“ sintetizează destul de bine opțiunea avangardiștilor (fie ei expresioniști, dadaști, constructiviști, abstracționiști sau suprarealiști) pentru hinterlandul canonului european, pentru marginal și refutat: „arta copiilor, arta populară, arta psihopaților, a popoarelor primitive sînt artele cele mai vii și mai expresive, fiind din adîncimi, organice, fără cultura frumosului (...) Gotică, asiriană, romanică, caldeeană, indică, persană, egipteană, etruscă sînt arte mult mai puternice în sufletul uman decît «clasicismul». Ele sînt cu totul necunoscute chiar de

critici și artiști. (...) Artele populare : cele mai puternice exemple de standard ale sensibilității. Toporul creiază mereu din început pe tabula rasa". Regăsim aici, deopotrivă, obsesia autenticității „adamice” și a esențialității/universalității „antropologice” proprii modernismului radical.

Un prim număr tematic notabil al *Contemporanului* este cel consacrat arhitecturii moderne. Competența în domeniu a lui Marcel Iancu își spune, o dată în plus, cuvântul. Pe prima copertă – schița unui „atelier la țară pentru I. Vinea” de M. Iancu. Construcția va fi ridicată mult mai târziu, servind în prezent drept sediu bucureștean al Institutului pentru Studierea Avangardei Românești și Europene (ICARE). Într-un coeditorial vehement, Vinea (semnat Vn.) combate „stilul românesc” al arhitecturii Bucureștiului antebelic : „prunc hibrid al onanismului romantico-historic, împerechere de arcade și coloane bizantine cu turnuri turcești, totul chircit după regula degenerării și a imitației”. Textul („Capitala Brumărescu”, semnat Vn.) a fost în general ignorat de comentatori. Autorul deplînge discontinuitatea istoriei locale și „provizoratul” ei preexistent modernizării, opunîndu-i, compensatoriu, voința de construcție durabilă, posibilă cu adevărat abia după război („România se construiește azi”) : „Stupiditatea edililor și nepăsarea cetățenilor au conservat Bucureștiului pînă în 1925 aspectul de lagăr oriental, ridicat în pripă, în dezordine, în paianță, bun pentru a fi părăsit ori de cîte ori trec turcii Dunărea și pentru a fi realcătuît, după jaf și pîrjol, în același spirit de provizorat balcanic. Dar dacă ultimul războiu, cruțînd populația, ar fi lîns, ca de atîtea ori în decursul veacurilor, cele mai abjecte mahalale ? Poate nu ne-am mai fi apucat să-i adunăm cioburile. Poate un asemenea dezastru ne-ar fi constrîns la o reconstrucție care n’ar fi fost o reconstrucție în serie, după legea economiei de material și de spațiu, ci după legea, bogată în rezultate estetice, a utilității”.

Utilitatea funcțională „constructivă” – expresie a necesităților colective ale unei epoci – nu trebuie confundată însă cu utilitarismul „de comandă”, ea ține de o evoluție așa-zicînd „obiectivă”, fiind comandată exclusiv de spiritul timpului : „un stil arhitectonic nu ia naștere pe planșa unui arhitect comandat și nu se impune ca mobilele lui Brumărescu, ci e rezultatul necesităților materiale și al efortului colectiv al unei epoci. Stilul impus de edili cretini pornește și din concepția greșită că neamul românesc și-a trăit epocile de adevărată și mare glorie. Adevărul este că întregul trecut din piesele lui Delavrancea nu valorează cît răstimpul scurt al celor patru ani din care a ieșit statul de azi. Adevărata istorie a românilor de-abia se deschide. Cultura românească începe prin a fi un deziderat

posibil doar de-acum încolo (...) O singură condiție : rîvna de a construi. Și pentru aceasta, înainte de toate : libertatea de a construi. (...) În București, sub biciul vremurilor moderne, se zămislește stil nou“.

De departe cele mai consistente și mai articulate teoretic sînt însă textele lui Marcel Iancu („Arhitectura nouă“, respectiv „Constructivism și arhitectură“). Ambele pledează pentru un „nou clasicism“ constructivist. „Arhitectura nouă“ se deschide cu un refuz al „individualismului romantic“ în artele plastice, acuzat de a fi sfărîmat „unitatea atotcuprinzătoare“ a arhitecturii așa cum se înfățișa în vremea Renașterii. Trecînd în revistă „manifestul artiștilor radicali din 1918“ și manifestul grupării olandeze *De Stijl*, apoi noile realizări arhitectonice din Rusia și Germania, Iancu recapitulează programul „revoluției constructiviste“ : „1) Distrugerea expozițiilor. În schimb, se cer ateliere de colaborări artistice la problemele vieții ; 2) Exprimarea unei concepții comune tuturor artelor pentru o bază spirituală universală de a construi ; 3) Distrugerea dualității între viață și artă, arta devine viață ; 4) Distrugerea dualismului între artist și om. Creatorul nou, revenind la esența mijloacelor sale artistice, cere loc în viață, vrea să devină meștesugarul unei noi civilizații“. Principalul beneficiar al revoluției artistice postbelice este – după Iancu – arhitectul, căci „el rămăsese în lume fără tradiție, fără școală, fără meștesugari, fără credință“. Problema simplificării formelor și a distrugerii „ideei eclectice de stiluri“, impunerea unui stil nou, clar, geometric, organic și funcțional, abolirea individualismului în favoarea unei arte colective, sintetice, un nou simț al materialului, al corespondențelor spațiale și al raporturilor echilibrate de volume – sînt idei ce organizează textul arhitectului român : „Toate valorile esențiale ale arhitecturii trebuiesc revizuite : „interiorul“ – singurul scop al acțiunii de a clădi, urbanismul – scopul social al arhitecturii, și estetica – aceasta, în sensul funcțional utilitarist al clădirii“. Desigur, constructivismul arhitectonic – modalitate ideală a artei de a interveni activ în noua realitate – fusese pregătit de cubismul pictural. O afirmație mai riguroasă a principiilor sale (dincolo de stîngăciile în exprimare) găsim în articolul „Constructivism și arhitectură“ : „Constructivismul este arta «abstractă» care, crescută dintr-un simț optimist (al) vieții, purifică arta de orice urme de romantism, fiind expresia cea mai violentă a dorului de construcție al vremii noastre“. Atitudinea favorabilă față de futurism e considerată depășită, „mașinismul zilelor noastre“ fiind denunțat ca un – *horribile dictu* – „nou romantism“. În plus, „afară de problema sensibilității, constructivismul (...) realizează astăzi ubiquitatea printr-o organizație spirituală internațională (...) Niciodată cît astăzi

n-a existat o concepție mai asemănătoare de a realiza între artele plastice și arhitectură. A ritma, a compune în abstract, creînd raporturi de linii, suprafețe, volume prin cifre geometrice și culoare, apoi a le transpune într-o realitate nouă plăsmuind materialul viu după legile sensibilității organice, iată ce duce artele plastice în calea unei strînse și fecunde contopiri cu arhitectura renăscută". Nume precum Malevici, Lisizki, Tatlin, Punin, Richter, Eggeling, Gropius, Theo van Doesburg și Bruno Taut sînt repere invocate cu admirație de către Marcel Iancu, „reprezentant al României" la primul congres al constructiviștilor de la Düsseldorf (1922).

Cîțiva „maeștri" ai arhitecturii moderne sînt prezenți în cadrul grupajului prin intermediul unor texte cu caracter programatic: *Principii* de Hans Richter, *Vers une architecture* de Le Corbusier-Saugnier, *Funcțiune și formă* de dr. Ad. Behne (Berlin), reproduse în original sau în traducere. Iată o definiție pregnantă propusă de Le Corbusier: *Architecture – esthétique de l'ingénieur*. Demne de interes sînt și numeroasele reproduceri foto „hors texte" de clădiri cubisto-constructiviste și futuriste: *Proiect de cinema*, Cehoslovacia (I.E. Koula), *Birou de fabrică* (I.P. Oud), *Farmacie în Haarlem*, Olanda (Wiklynen), *Palatul Chicago Tribune* (Walter Gropius), *Magasins et appartements à Berchem St. Aghlea* (V. Bourgeois), *Poștă și telegraf* (Marcel Iancu), *Studiu de volume: zgîrie-nori* (M. Iancu), *Casă* (Le Corbusier-Saugnier), *Uzină* (B. Taut), *Proiect de casă*, Paris (T.V. Doesburg & Esteren), *Vilă dublă la Charlottenburg* (E. Mendelsohn), *Hotel și gara*. Photolibr. De France, Paris (G. Guevukian), *Turahauss*, Berlin (H.W. Luckardt), *Hilversum*, Școala Comunității (E. Dudok), *Machetă de hotel particular*, Charlottenburg (Mies v. d Rohe), schițele: *Cetățile Turnuri*, desen de Saugnier (Peret), *Proiect de cinema*, Cehoslovacia (I.E. Koula), *Vilă în oraș* (M. Iancu), *Vilă și cinema la/ pentru la munte* (M. Iancu), *Studiu pentru vilă și cinema* (M. Iancu), *Casă futuristă*, Italia (Virgilio Marchi) și celelate propuneri: *Vitrină* (Milița Petrașcu), *Panou de reclamă* (I. Peteers), *Machetă pentru Arlequinada lui Evreinof* (M. Iancu).

Teatru, cinematograf. *Contimporanul* publicase, în prima sa serie, articole și note despre teatrul modern european semnate de B. Fundoianu și, sporadic, de Felix Aderca; în seria a doua predomină informațiile despre teatrul futurist italian, despre teatrul german și despre experimentele lui Mayerhold sau Tairoff, mai puțin despre teatrul nou din Belgia, Elveția și Franța. Un număr special dedicat „teatrului și cinematografului nou" (55-56) publică traduceri din texte teoretice de Prampolini („Scenodinamica. Intervertission des rôles"), Julius Bab („Arta actorului. Cuvinte din conferința: «Actorul și casa sa»") și Tairoff („Actorul. Diletantism și măiestrie"), alături

de opinii autohtone semnate de Sandu Eliad (editorialul „Teatrul teatrului”), St. Vidran („Arta nouă”), Marcel Iancu („Filmul”) și Const. Tavernier („Teatrul original”). Ca „ilustrări creative”, sînt publicate un nou fragment dramatic din *Zail Sturm* de Scarlat Callimachi și minipiesa *Conseil de revision* a lui Marinetti și Cangiulio. Textul lui St. Vidran despre „Arta nouă” este un eseu de „morfologie culturală” fără referiri la teatru. Relevant rămîne articolul lui Const. Tavernier, care – asemenea colegilor de la *Integral* – deplînge retardarea fenomenului teatral autohton în raport cu „revoluția” din celelalte arte : „Paralelismul evolutiv al artelor în România pare să se fi rupt definitiv. (...) Am avut în ultimul timp manifestări publice de artă nouă în domeniul picturii, sculpturii, arhitecturii, muzicii, poeziei – numai teatrul persistă la formulele învechite ale măestrilor francezi dela 1900. Încercările pe diferite scene ale quasi noilor formule regisorești au fost mai întotdeauna încercări ratate, prin faptul că nu reușesc să închege o unitate artistică”. Autorul refuză, excedat, „clasicismul balcanic”, „limonata sentimentală melodramatică”, „naționalismul în versuri șchioape puse pe muzică de drin”, „piesele preistorice cu costume de epocă și boeri ce stau în picioare și țin discursuri patriotice”, „artificialul oamenilor ce-și închipuie că ar copia natura”, clamează : „vrem teatrul ce stă de vorbă cu eternitatea” și denunță „încercările unui autor român cu pretenții de expresionist” (probabil Blaga...), care au reușit doar „să compromită genul față de public”, silind spectatorii să se întoarcă – spre bucuria tradiționaliștilor – la „piesele de succes în masă”. Protestînd față de fobia care se resimte în privința noutății „întreprinderilor teatrale” și a „inconștienței” publicului, Tavernier respinge calificările infamante (creatorii artei noi „nu sînt monștri apocaliptici”) și propovăduiește nașterea „noii religii” artistice regeneratoare : „Și dacă nimeni nu va auzi și moloch va continua să guițe și să se bată satisfăcut pe pîntece, atunci – la Moși ! Vom deschide porțile unei panorame sub corturi, vom colinda orașul anunțînd în sunet de surle și tobe noua religie ce va lua naștere pe pae și între scînduri, căci pe puf și mătăsuri se naște doar rasa obosită, crescută cu biberonul și făina lactată”. Altfel spus : „Vrem teatrul de pură emotivitate, teatrul ca existență nouă, desbărată de clișeele șterse ale vieții burgheze, de obsesia înțelesurilor și orientărilor” („Manifest activist către tinerime”)... În nr. 62 al revistei, Sergiu Milorian deplînge și el asimilarea superficială, deficitară, a inovației teatrale : „Recapitulînd spectacolele cele mai bune, nu știm dacă am putea cita o realizare integrală care să înglobeze armonizarea tuturor elementelor constitutive : text, décor, muzică, actor, atmosferă. Toată literatura filozofiei teatrale a ajuns în sfîrșit și pînă la noi – realizarea corespunzătoare încă nu.

Gordon Craig, Tairoff, Martin, Pitoeff sînt pe masa oricărui om de teatru. Pe scenă însă, spiritul lor nu pătrunde". În nr. 75, un text anonim – „Cronica cercului” – lansează un pamflet mascat contra teatrului canonic. Interactiv și contagios, „clownul, demonul cercului” demască – printr-o răsturnare comică – vacuitatea speciilor tradiționale „grave”, „înalte” : „Știe pe Victor Hugo pe dinafară. Îl interpretează în comedie și îl găsește genial. Susține că a fost un humorist. – Am fost și la Teatru. La Roma, la Paris, la București. Da, da, e amuzant. Mai ales la tragedii. Drept să spun, eu de acolo îmi adun spiritele (în carnet)”. Spațiu carnavalesc al libertății anarhice, cercul – o lume *a l'envers*, cu paiațe groțesti și luptători supraponderali – oferă spectatorilor moderni sătui de emfaza teatrală o cură reconfortantă de divertisment pur : „Sîntem rugați a fuma și a scuipa pe jos. (...) Nimic nu e interzis. Autorii dramatici vin să adune din arenă spiritele clovnilor. Toți se gîndesc să reînvieze genul grotesc : cercul pe scenă. Un fel de șpriț fără vin. Și o impostură în plus. (...) Hai la Circ. Maximum de varietate, minimum de efort cerebral. Reconfortat după spectacolul de circ, cobori ancora la cabaret... Feriți-vă de teatru... Atențiune...”

Sinteză între expresionism, tehnolatria futuristă și purismul constructivist, concepția despre teatru a grupării „contemporane” are în centru personalitatea actorului. Marcel Iancu vede – virtualmente – în cinematograful arta-pilot a vremii, „din cauza mijloacelor de mecanizare, tipizare, viteză, ubicuitate”, militînd pentru regăsirea identității „esențiale” a tuturor artelor : „eri încă în teatru se făcea literatură, în cinematograful teatru, în sculptură pictură, în arhitectură aquarelă, în literatură teatru” („Filmul”). Reducînd filmul la „esența” lui abstractă, disocierile trimit la ideea cinematografiei ca „artă fără subiect” prin însăși natura ei : „teatrul și cinematograful nu mai au nimic comun. În teatru – actorul, în cinematograful – mișcarea este dominantă. Cinematograful este drama mișcării. În tabloul fotogenic, actorul, decorul, înscenările lilipute, suprapunerea de tablouri sînt numai mijloace, căci filmul este prima artă care prin natura ei se depărtează de imitație, creează fantasticul. Căderi de forme, urcare ritmică de lumină, sacadări, cristații și destinderi de forme, leșinuri de materie nu pot fi emotive și fără literatură ?” „Purificarea” artelor nu exclude însă – dimpotrivă ! – colaborarea lor. Pe această linie este recomandată abandonarea „pasivității” statice a tabloului în favoarea mișcării și a „vieții formelor pure în raport cu ele însele”. Faptul ar fi dus – în cazul unor artiști precum Wiking Eggeling sau Hans Richter – la crearea unor filme abstracte pornind de la „consecuțiuni ritmice de tablouri în timp”. Reproducînd (sub titlul „Dada 1919”) portretele grafice ale celor doi colegi dadaști – Hans Richter

și Hans Arp – convertiți la constructivism, respingînd „dualismul romantic între viață și artă” și „lupta inconștient începută acum un secol contra vieții, științificismului și industrializării”, pronunțîndu-se în favoarea artei cerebrale, Iancu se desparte din nou de Tzara („Cu «Dada», aripa individualistă și-a spus ultimul cuvînt și azi din toate colțurile lumii se frămîntă o imensă operă de refacere”), recunoscînd condiția ingrată a pionieratului: „Desigur noi trăim de-abea începuturi modeste de artă”.

Ulterior, într-un articol intitulat „Între scenă și ecran” (*Contimporanul*, nr. 96-97-98), Sandu Eliad se întreabă, la rîndul său, dacă nu cumva concurența cinematografului va conduce la „moartea teatrului”. Răspunsul e negativ, pledînd pentru regăsirea diferenței specifice a teatrului în raport cu filmul: „Rafinarea și încercuirea tehnicei dramatice pure, nu cursa de întrecere cu mecanica filmului, cu care sufletul omenesc al teatrului n'are nici o relație. Abordarea subiectelor de introspecție sufletească, de lirism (...) de taină și comuniune (...) prin magia vieții prezente”. Opoziția teatru/cinematograf ar fi, prin urmare, una între „uman” și „mecanic”, între „tridimensional” și „bidimensional”; tehnicile scenodinamice futuriste sînt invocate în sprijinul acestei „tridimensionalități” necesare, specifice actului teatral pur: „Interpretarea măestrîtă multicolor și biomecanic pentru epuizarea unei tridimensionalități absente cinematografului”.

Arte decorative. Numărul 53 al revistei (consacrat lui Constantin Brîncuși) salută inițiativa dr. Fischer-Galați și a artistului plastic Andrei Vespremie prin care Academia de Arte Decorative „se solidarizează cu ideile *Contimporanului*” și cu tendințele europene vizînd „coborîrea” artistului în societate și a „experiențelor artei în viață”. Din nou, publicația lui Vineanu și Iancu își afirmă rolul inițiator și precursoratului. Mai mult însă decît *Contimporanul*, o preocupare susținută în acest sens a avut-o revista *Integral*, al cărei atelier – sub conducerea lui M.H. Maxy, Victor Brauner și Corneliu Mihăilescu – executa „decoruri interioare, mobilă, covoare, ceramică, decoruri și costume teatrale, construcții scenice, afișe teatrale și cinematice” (cf. nr. 1). În numărul 9 al aceleiași reviste este anunțată și prezentată expoziția Academiei Artelor Decorative din Str. Cîmpineanu, subintitulată „Salon permanent de artă decorativă pentru interiorul modern”. Alături de o listă a „cursurilor permanente” ale Academiei, intrate deja în al treilea an de existență, sînt amintite lucrările („schite”) expuse de A. Vespremie (obiecte în metal, cărți legate, lămpi, lucrări în fildes) și M.H. Maxy („mobilă modernă de boudoir”, perne, covoare). Obiectele artistice expuse sînt dintre cele mai diverse: pictură, litografie, gravuri în lemn, sculptură, desen, obiecte de artă decorativă, cristaluri, ceramică modernă ș.a.m.d.

Indiferent de modelul asumat (Bauhaus-ul german, realismul și productivismul rus, „purismul” francez al lui Ozenfant și Jeanneret, *De Stijl* ș.a.), avangarda constructivistă europeană își are cîmpul predilect de manifestare în arhitectură și sculptură (prin Hans Richter, Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Wiking Eggeling, Le Corbusier, V. Tatlin, Naum Gabo, A. Pevsner, Gropius, Archipenko, Brâncuși, Marcel Iancu, Milița Petrașcu, Lipschitz ș.a.), nu în literatură, aceasta din urmă preluînd – cel mult – unele ingrediente de estetică industrială și de abstracționism purist, geometrizant, cerebral și mecanicist. Tot astfel, cubismul – precursorul constructivismului – a influențat cu precădere pictura, deși s-a vorbit și de experiențe poetice cubiste (Apollinaire). Nu există, oricum, o „literatură constructivistă” propriu-zisă, așa cum există – spre exemplu – o literatură futuristă sau suprarealistă. Căci futurismul are în prim-plan ritmul, viteza de „aparat Morse” a reportajului poetic, iar suprarealismul are în centru imaginea (fantasma) psihică extinsă la nivelul poemului sau al tabloului. Cu excepția unor experimente extreme și a cîtorva manifeste, nu se poate vorbi nici despre existența unei „literaturi dadaiste” propriu-zise. Dacă acceptăm ideea că există, la *Contimporanul* din perioada 1924-1927, o dominantă constructivistă, abstracționistă și nonfigurativă, trebuie să subliniem totodată ponderea masivă – cel puțin egală cu aceea a literaturii – pe care au avut-o în economia revistei artele vizuale: arhitectura, sculptura, pictura modernă, teatrul și filmul, artele decorative. Acest constructivism hibrid, impur, impregnat de futurism și afin expresionismului, aliat, împotriva realismului și naturalismului, unor curente moderniste mai moderate (unele chiar cu iz tradiționalist), nu era totuși asumat ca program explicit, ci subordonat unei formule sintetice, prea generoase și vagi – „arta nouă” sau „curentul nou”.

Numărul 57-58, dedicat „Interiorului nou”, are un grupaj tematic mai degrabă sărac. Drept editorial este reprodus un text al lui Le Corbusier-Saugnier („Manual de locuință modernă”), alături de o ilustrație a lui Bruno Taut (*Interior*). Alte ilustrații foto (imaginile sînt lăsate să vorbească...) arată interioare cubiste, cu *design* modern, simplificat și funcțional: *Interior de redacție*, *Birou*, *Redacția*, *Vestibul* (M. Iancu), *Cabine d'avion* (E. Prampolini), *Sală de lectură* (Milița Petrașcu), *Sanatoriu din Nordwijk* (J.P. Oud și Theo van Doesburg), *Biblioteca*, *Dormitor* (Miculescu), *Cabinet de medic* (C. Rietveld). Singurul text autohton care le însoțește este editorialul (succint, „pe puncte”) al lui Marcel Iancu („Interiorul”), din care pot fi extrase, la rigoare, cîteva elemente programatice: „economia și utilitarismul au creat necesitatea micilor înălțimi, care prin contrast creează un efect spațial mai bogat și dau interiorului o intimitate specifică”, „estetica

nouă, simplă“, în acord cu „cerințele igienice“, „interiorul, loc de odihnă, cere claritate“, „maximum de simplificare, maximum de confort“. Adevăratele atracții ale acestui număr sînt altele: un grupaj – mult mai bogat – de prezentare a avangardei belgiene, un fragment mai „avangardist“ din romanul *Tic-Tac* al lui Ion Vinea (devenit, la apariția în volum, „Paradisul suspinelor“), primul capitol („Vine domnița!...“) din romanul *Excelența Sa I.H.H. Pantelimon* dintr-un roman „blasfemiatoriu“ al lui N.D. Cocea (însoțit de o notă despre reținerea manuscrisului de către guvernul ostil pamfletarului...), reproducerea declarației din 27 ianuarie 1925 a grupului suprarealist francez, versurile lui Tristan Tzara (*Port*, în limba franceză), în fine – un articol urmuzian al lui Jacques G. Costin despre muzică și literatură („Criza sacîzului“).

Informațiile cu privire la domeniul artelor decorative sînt totuși numeroase la *Contimporanul*. În nr. 73 este prezentată o convorbire a lui Marcel Iancu cu pictorul și decoratorul cubist Robert Delaunay. În nr. 77, este rîndul Miliței Petrașcu să o prezinte pe soția acestuia, creatoarea de modă Sonia Delaunay. În același număr, un text semnat de ing. M. Kontesweller („Inginerie și artă“) atacă problema raporturilor dintre tehnică și estetică – mai exact, a ceea ce numim azi *design* tehnologic. Pornind de la propria experiență în domeniul construcțiilor de mașini la uzinele din Reșița, autorul invocă exemplele noilor automobile, aeroplane și aparate radiofonice pentru a demonstra (inclusiv prin intermediul unor schițe) relația profundă dintre realizarea artistică – avînd la bază elaborarea inconștientă, intuitivă, prerațională – și cea tehnolo-științifică, bazată pe calcul și utilitate funcțională. Se vede bine (și) aici că punctul de întîlnire dintre constructivism și „mașinismul“ futurist la *Contimporanul* este dat de atitudinea pozitivă față de tehnică, urbanistică și industrie, așa cum punctul de întîlnire dintre constructivism și expresionism este dat de cultul „anonimatului“ colectiv, al „stilizării“ și al „esențializării“ formelor artistice, iar cel dintre constructivism, dadaism și onirismul suprarealist – de elogiul artei nonfigurative, sintetice și sincretice, bref – de refuzul imitației exterioare.

Declinul. Etapa postavangardismului „eclectic“ (1929-1932)

În 1928, *Contimporanul* își încetează apariția, revenind – în 1929 – pe format mare, cu o atitudine sensibil modificată. Începe acum cea de-a treia fază – și ultima – a revistei. Reapar comentariile „de

actualitate", pe teme politice și sociale. Opiniile exprimate în paginile revistei devin tot mai „eclectice” și mai în afara oricărui „program” ideologic restrictiv. Continuă să apară texte despre știința modernă și arhitectura/plastica constructivistă semnate de Marcel Iancu și de colaboratori străini (Hans Arp, Hans Richter, Alberto Sartoris, Albert Gleizes, Georges Linze ș.a.), comentarii sporadice despre „teatrul nou” de Sandu Eliad, proze ludice de Jacques G. Costin (unele – precum „Imn benzinei” – neincluse în volumul aflat în pregătire). Barbu Brezianu prezintă o importantă expoziție de artă armeană, iar congenerul său Lucian Boz publică un amplu eseu despre *Ulysses* al lui James Joyce. Orficul, „barbianul”, puristul Dan Botta este prezent în ultimul număr al *Contimporanului* cu un eseu platonizant despre pictura lui Vermeer – „Vermeer din Delft și aridele idei”. Articolele lui Ion Vinea (prezent, în 1927, doar cu proză: fragmente din *Victoria sălbatecă*) abordează într-o manieră ambiguă, amuzat-ironică, teme aflate în atmosfera tinerei generații: sexualitate „sportivă”, fără complicații, onirism suprarealist și magie. Discret-confesiva, introspectiva „Cheia viselor” (nr. 82), superior-ironicul „Despre Amor” (nr. 83), „Idealul extern (fantezie diplomatică)” (nr. 83), dar și reminiscențele constructiviste din „Interiorul nou (atelierul lui Maxy)” (nr. 78) sau „credo”-urile poetice despre estetica pamfletului, asumat drept „lirism contondent” („Pamflet și pamfletari”, nr. 85), stau alături de articole „politice” („Sinucigașii în viața publică”, nr. 88) – e drept, puține la număr. Între timp, Vinea se apropiase de Partidul Național Țărănesc (pe atunci formațiune de centru-stînga, principal adversar al liberalilor) și colabora cu articole politice la *Cuvîntul* lui Pamfil Șeicaru (vechiul său prieten din timpul războiului, cunoscut – se pare – în redacția ziarului *Arena*), alături de Nae Ionescu, Mihail Sebastian, Perpessicius sau Mircea Eliade. Orientarea politică a *Cuvîntului* nu era încă favorabilă extremei-dreapta, ci doar ostilă Partidului Liberal și relativ apropiată de PNT. Din această zonă de ecloziune a „noii generații”, Vinea va prelua numeroși colaboratori „neavangardiști”...

Relativa asimilare instituțională a constructivismului va fi asumată ca victorie a publicației. Documentul cel mai relevant în acest sens îl constituie o „Scrisoare către Marcel Iancu”, semnată de reputatul arhitect G.M. Cantacuzino (nr. 99-100). Sub presiunea evidenței, autorul s-a convertit; a ajuns, în fine, la vorba liderului „contimporan”, pe care – deși îl simpatizează – declară că nu-l cunoaște personal: „În orașul nostru haotic, de un haos balcanic și mediocru, de o ticăloșie mică, cum zice Tudor Arghezi, casele dumitale sănătoase apar ca premisele sănătoase ale unui viitor sănătos, a cărui activitate viguroasă nu-și va pierde timpul în atitudini de admirație

retrospectivă. Fiind un premergător, ai pus în toată activitatea d-tale un fanatism necesar avangardelor. N'am făcut parte din aceeași grupare. Acolo unde d-ta și prietenii d-tale ați ajuns în marș forțat, am ajuns și eu fără grabă, dar cu aceeași sinceritate". Pentru G.M. Cantacuzino, de la New York pînă la Moscova, „preocupările de simplificare, de suprimare a atribuțiilor inutile, de căutare a luminii și de exaltare a igienii au fost ratificate de spiritul critic al clasicismului permanent". Un clasicism văzut nu ca un stil, ci, precum la N. Davidescu, „ca o stare de spirit care se regăsește în orice epocă" (în manifestul lui Mihail Cosma, „De la Futurism la integralism", publicat în nr. 6-7 al revistei *Integral*, era exprimat un crez asemănător : „cu pași giganți și siguri ne îndreptăm către o incandescentă epocă de clasicism", iar în primul număr al aceleiași publicații, Ilarie Voronca pleda pentru „ordinea sintetică, clasică, integrală", opusă „dezordinei" bolnave, romantice, suprarealiste...). Refuzul „romantismului", al stilurilor ornamentale, al tradiționalismului, paseismului și localismului constituie, după cum se vede, axul acestui credo. Tendințele majore ale evoluției societății conduc, în opinia autorului, spre o artă în care „armonia nouă nu poate fi căutată decît într-o estetică sobră, severă și geometrică, estetică de luptă și voință, de austeritate impusă prin viață colectivă și organizarea unei societăți din ce în ce mai omogene, din ce în ce mai puțin liberă în datoriile sale față de ea însăși", chiar dacă „Pericolul acestei estetici este monotonia, cu atît mai mult cu cît materialele întrebuințate azi, de o sărăcie adesea voită, lasă formele simple și neornamentate într-o golicieune adesea obsedantă". Numai prin racordarea arhitecturii române la acest spirit al timpului „poate fi salvat Bucureștiul", victimă a propagandei „șovine" în favoarea unui „stil național" : „Am încercat după război, cît și înainte, să exploatăm un trecut în loc de a pregăti un viitor, am făcut din artă un obiect de propagandă sau de șovinism, compromițînd zestrea pe care ne-o lăsase trecutul. (...) Regionalismul poate colora o artă cu discreție, poate aduce laitmotivul unei țări în orchestrația generală, dar nu poate fi în nici un caz baza de compunere și principiul creator. Există astăzi un stil modern internațional și chiar intercontinental".

De fapt, la această dată, Constructivismul încetase – practic – să mai fie în „avangardă". Ca și Futurismul de altfel, academizat și fascizat... Maurul își făcuse datoria, profețiile dintîi fuseseră îndeplinite. Vocile reprezentanților „tinerei generații" își fac tot mai des auzită vocea în paginile revistei, fiind receptate, probabil, ca tendințe „novatoare" de către Vinea & Co, pe fondul creșterii seducției orientalismelor și arhaismelor (consonante cu „bizantinismul" constructivist și cu ideea nonfigurativului de extracție folclorică). Încep să fie

tipărite poeme tot mai „cuminți“, iar adevăratul purtător de cuvânt al *Contimporanului* devine, în această ultimă etapă, tânărul Romulus Dianu, autor avînd atingeri tot mai superficiale cu avangardismul. Estetici și ideologii divergente coabitează în paginile revistei. Pe linia vechilor preocupări ale „contimporanilor“ pentru imaginea culturii române în străinătate, în numărul 100 este reprodus un text al prințesei franco-române Martha Bibescu (*Les Transylvains*, apărut în revista *La grande Roumanie* și tradus sub titlul „Iuliu Maniu“) despre „simbolul moșiei părinților“ și despre „viața idealistă a lui Iuliu Maniu“. Textul va provoca reacția violentă a revistei *unu*, marcînd ruptura definitivă dintre cele două publicații.

Atitudinea tot mai oscilantă a *Contimporanului* (marcînd o evidentă criză/căutare de identitate) este dublată de o tendință de repliere pe poziții „elitiste“ în fața ofensivei „plebee“ a primilor suprarealiști autohtoni. La rubrica „Note-cărți-reviste“ a numărului 79, Romulus Dianu semna un text fulminant („Provocarea cititorilor“) împotriva noilor contestatari de la *unu*, denunțați drept insurgenți semidocti: „Noi la *Contimporanul* croisem începutul unei opere de nivelare a terenului literar ancombrat în morminte false (...). În toată țara, toți ignarii, toți incultii, toți suficienții ce nu puteau să scandeze un vers din Virgiliu sau unul de Homer, toți debiliile intelectuali au văzut fals în opera începută de noi o prescurtare a culturii lor. Entuziasmul și adeviziunea lor amenință să compromită mișcarea (s.a.)“. Iar în numărul 82, același Romulus Dianu va chema la ordine „o seamă de reviste de «avantgardă» pe care nu le recunoaștem plăsmuite din substanța noastră“. O atitudine de superioritate „elitară“ a existat, de altfel, dintotdeauna la *Contimporanul*. Cunoscutul (anti)manifest „Vorbe goale“ pe care Vineu îl publica în revista *Punct* (nr. 13, 14 feb. 1925) denunța cu mijloace avangardiste (mai exact: futuriste) mecanica goală a „revoluției de cuvinte“ și mentalitatea aferentă: *C'est une mentalité de garçon coiffeur autodidacte. Á quand la révolution de la sensibilité, la vraie?* – cea mai acută critică estetică din interior a avangardismului autohton. E de presupus că „mesajul“ îi viza pe cei mai radicali, dar și pe cei mai mimetici insurgenți futuriști: Mihail Cosma, Gheorghe Dinu, Ilarie Voronca. În numărul 37-38, o notiță a lui Vineu anunța un număr special dedicat literaturii pornografice „în decursul veacurilor“, cu texte de Margueritte Crissay sau Cassanova, care „vor duce tirajul nostru la 2.000 de exemplare“ (publicația avea doar cîteva sute). Cu o precizare semnificativă: „În celelalte, vom continua, ca și pînă acum, să ne izgonim cetitorii“. Inutil să mai menționăm faptul că acel număr nu a mai apărut, ca de altfel și anunțatul volum de versuri al lui Ion Vineu, *Moartea de cristal*, despre care, în

nr. 63, aflăm că „un tiraj special va fi tras pe hîrtie de lux și va fi rezervat de pe acum subscriitorilor“... Pe aceeași linie, o notă din nr. 72 prezintă *Der Sturm* ca pe „revista generației noi din Germania“, iar pe Herwarth Walden, ca pe „îndrumătorul pentru mult timp al gustului artistic de elită și al talentelor surprinzător de puternice (sic!)“. După cum se vede, un complex de superioritate artistică a „întemeietorilor“ a existat dintotdeauna, însă în ultimii ani, el începe să fie orientat cu precădere împotriva tinerilor revoluționari de la unu.

Recapitulativ și triumfalist, editorialul „Noi...“ din numărul 100 este cîntecul de lebadă al *Contimporanului*:

„Din capul locului... nume pe care le găsiți aici au sunat alături de cei care au făcut în străinătate primele începuturi. Nu am răspuns nici unui apel, am fost, în Europa, dintre cei care au ridicat steagul. (...) nu sîntem răspunzători de victoria noastră și nu ne solidarizăm cu progeniturile involutare. Constatăm însă această victorie în toată opera zilei de azi – copie și ascultare servilă a gesturilor noastre, a lozincilor noastre. Vitrinele, afișele, casele, mobilierul, tablourile, decorațiunea, sculptura, poezia, întreaga producție de artă și artizanat a zilei, constituie dovada biruinței principiilor noastre și a rîvnei noastre înțeleghătoare. (...) Am fost dintre cei care au izbutit să descifreze stilul unei epoci și să-i găsească un glas. (...) În politică, revoluțiile se fac pentru instituții noi, în artă nu. Ne proclamăm în stare de revoluție permanentă față de tot ceea ce devine procedeu, sistem, rețetă și gargară în artă. Indiferent de ordinea lor cronologică, de la realismul osificat pînă la suprarealismele în descompunere, totul se poate închide sub același epitaf al neputinței și al istovirii. Singur, spiritul de cercetare, singură, întîmpinarea minunii supraviețuiește“.

Eclectismul moderat al revistei intrase însă, între timp, în contradicție cu radicalizarea și polarizarea ideologică din ultimii ani ai deceniului al treilea: acutizarea ortodoxismului etnicist și xenofob, înființarea – în 1927 – a Gărzii de Fier, nevoia coagulării unei contraofensive de stînga în mediile avangardiste, relativa asimilare a constructivismului (în special prin arhitectura lui Horia Creangă și G.M. Cantacuzino) și estomparea potențialului său „revoluționar“ odată cu intrarea în prim-plan a suprarealismului (perceput de-acum, pe plan internațional, ca singura mișcare avangardistă eficientă, cu caracter ferm revoluționar și antifascist), coabitările ideologice și estetice „imposibile“ din interiorul *Contimporanului*, accentuarea eclectismului său neavangardist și estomparea caracterului „de direcție“, autoelogierea inertială și replierea elitistă, intrarea lui Vinea în Parlament, ca deputat pe listele Partidului Național Țărănesc,

prezența unor „moderniști moderați“, unii dintre ei minori, sau a unor autori din zona unor publicații „neprietene“ (*Gîndirea, Cuvîntul, Viața românească* ș.a.) și semnalele de simpatie în direcția acestora de la „revista revistelor“, găzduirea unor colaboratori apropiați cercurilor oficiale (deja citata Martha Bibescu) sau „reacționare“ (Sandu Tudor, Emil Riegler-Dinu, M. Eliade, C. Noica, M. Sebastian), obsesia promovării artei românești în străinătate cu prețul cultivării unor foști avangardiști fasciști, între timp academizați, precum Marinetti (în noul context politic, futurismul italian e respins chiar de foștii săi admiratori de la *Integral*, St. Roll și M. Cosma), toate acestea vor duce la ruptura – anunțată – dintre *Contemporanul* și unu. Sfîrșitul primei avangarde va fi parafat însă abia prin ruptura intervenită în interiorul revistei conduse de Sașa Pană, mai precis, prin „excomunicarea“ lui Ilarie Voronca și prin victoria opțiunii lui Roll pentru o *hardline* ideologică bolșevizantă, antimodernistă, bref, pentru o „avangardă politică“ în locul celei „estetice“, denunțată ca „emasculată“, „sterilă“, „mistică“, făcînd „jocurile burgheziei decadente și profasciste“. Același tip de argumente la adresa suprarealismului vor fi vehiculate, de altfel, și în perioada dictaturii preletariatului...

În numărul 47 (septembrie 1924) al *Contemporanului* este publicată următoarea notiță :

„Marinetti și Prampolini ne scriu :

Scumpi amici, așteptînd marea plăcere de a vă vedea la București, lansăm o mie de urări fervente, oțel, vitessă, originalitate, lumină întinsă, eleganță spirituală, splendoare plastică muzicală și verslibristă.

Vouă, Nouă, marea victorie decisivă împotriva tuturor passeismelor.

F.T. MARINETTI, E. PRAMPOLINI“.

Abia în mai 1930 F.T. Marinetti va întreprinde o vizită „oficială“ la București, invitat de Asociația culturală italo-română. Prilej cu care susține trei conferințe în limba franceză (*Le Futurisme mondial, L'Art plastique moderne* și *La Littérature italienne contemporaine*) însoțite de proiecții. Caracterul oficial al vizitei a fost marcat printr-un banchet organizat în onoarea oaspetelui, pe 12 mai, de către Societatea Scriitorilor Români, la Restaurantul Colonnade și printr-o recepție la Academia Română (Marinetti, personalitate publică a regimului fascist al lui Mussolini, era, la acea dată, el însuși academician). Banchetul a fost prezidat de către șeful S.S.R., Liviu Rebreanu. Au participat, între alții : Ramiro Ortiz, Marcel Iancu, Ion Vinea, Jacques G. Costin, Caton Theodorian, Ludovic Dăuș, Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Ion Marin Sadoveanu, Ion Minulescu, Claudia Millian, Ilarie Voronca, Mateiu I. Caragiale, Ion Sân-Georgiu. Majoritatea – colaboratori ai *Contemporanului*... Revista *Rampa* din 15 mai consemnează discursurile lui Ion Minulescu, Ramiro Ortiz și Jacques

G. Costin, subliniind faptul că „Ion Minulescu, într-o caldă alocuțiune, a amintit maestrului futurismului că d-sa se află alături de sufletul acestei mișcări de la promovarea ei de acum 20 de ani, ca un înțelegător desăvârșit și un militant al inovărilor în artă” (pentru o reconstituire atentă a vizitei de la S.S.R., vezi și monografia lui Teodor Vârgolici, *Istoria Societății Scriitorilor Români. 1908-1948*, Editura Gramar, București, 2002, p. 114). Succesul vizitei poate fi comparat cu acela al „magului” decadentist Josephin (Sâr) Peladan din 1898. O retrospectivă a plasticii românești avangardiste (organizată de gruparea *Contimporanul*) și o excursie la Moreni au completat „tabloul” acestei manifestări intens mediatizate. Însă *Contimporanul* încetase, practic, să fie o publicație avangardistă, trăind – ca și Marinetti – din capitalul simbolic al trecutului insurgent. Pentru „contimporani”, vizita academicianului futurist reprezenta o bună ocazie de promovare a culturii române în străinătate și, implicit, de legitimare externă a propriei activități. Iată, *in extenso*, *chapeau*-ul textului/cadoului marinettian, „Incendiul sondei din Moreni”, publicat în nr. 96-97-98 al revistei: „Prietenul nostru F.T. Marinetti, creatorul artei futuriste și marele animator al modernismului, trimite României prin numărul de față al *Contimporanului* semnul amintirii sale și al dragostei ce-i păstrează, omagiul său călduros, în emoționanta lucrare ce publicăm, „Incendiul sondei din Moreni”. *Contimporanul* e fericit să înregistreze acest ecou al interesului pentru țara noastră pe care a știut să-l cultive printr-o activitate neîntreruptă, timp de 15 ani, de relațiuni și schimbări intelectuale cu personalități din Occidentul creator, de talia lui Marinetti. Numai acest prilej permite rezervei noastre să releve și un alt succes al țării datorit aceleiași activități de întreținere a legăturilor cu străinătatea, desfășurat de gruparea *Contimporanul*. Este recenta manifestare a lui F.T. Marinetti la serbările din Arles, pentru centenarul lui Mistral, în calitatea sa de purtător al cuvîntului țărilor latine adus intelectualității române în fața reprezentanților culturei mondiale, acel elogiu înflăcărat care a stîrnit interesul unanim pentru țara noastră. Mai adăogăm pentru informare că bucata de față va fi urmată în curînd de poezia „L'incendio della sonda”, pe care Marinetti a recitat-o la una din conferințele sale din aula Academiei Comerciale și al cărei colorit și sonoritate au entuziasmat atunci miile de auditori de față”. Ar fi de reținut aici continuitatea – pe linia promovării latinității – între relațiile poetice ale lui Vasile Alecsandri cu bardul provensal Frederic Mistral și rolul lui Marinetti de „ambasador” al literaturii țărilor latine (în particular, al literaturii române)... Rod al unei vizite întreprinse de Marinetti „pe teren” împreună cu un grup de avangardiști autohtoni, flamboaiantul text a apărut în antologia *I poeti*

del futurismo 1909-1940, Scelta e apparato critico di Glauco Viazzi, Longanesi, Milano, 1978, sub titlul „Sonda di Moreni“. Reproducem în cele ce urmează doar fragmentele privind „imaginea României“ din reportajul liric al lui Marinetti despre excursia sa în regiunea petrolieră Moreni, botezată „Cetatea Sondelor“ „...Toate drumurile României o văd roșind noaptea și ziua (...). Automobilul futuristilor români, care mă duce, e un fluture crepuscular vrăjit. Tactilismul lunecos al goanei noastre. Ca un demon zburător prin văzduhu-i natal. Roșu negru. (...) În preajmă se învoaltă din frunziș frumoasele românce cu o ederă de pasiune voioasă pe fustă și pe mînecele umflate de fum alb. (...) Cu sărituri mediteraneiene, artiștii futuristi români rup rîndurile. Sculptorița Pătrașcu cu mîini încîntate sculpează de-a dreptul în jăratec. (Irina) Codreanu elansează ideal sinteza flăcărei. Iancu înalță arhitecturi de neon. Maxy precizează formele veloce ale mobilelor și imensifică razele lămpilor sale. Minulescu ritmează versuri albe terenurilor petrolifere, nesfîrșite tuburi inelare ce aleargă. Privighetorile lui Voronca discută cu ale lui Vinea și cu ale frumoaselor regine poete asupra priorității unei imagini de lansat în apropiata lună plină. Marcu stabilește esența latină a cîntului lor fluid și timbrat. (...) Vom putea silabisii mai bine frumoasa limbă românească, multicoloră și cadentată, pe care o vom crea noi înșine, filtrînd împreună, prin clarul rășinos al brazilor, 60% de unghiulare cuvinte latine, 40% de cuvinte lichide și onduloase ca tînguitoarele cantilene de prin porturile africane (...) Sub mine se precizează congresul nocturn al acelor o mie și mai bine de turnuri. Discută și elogiază drapajul carmin și dinamic al frumoasei togi romane făcută la Paris, care îmbracă-desbracă sălbateca literară Românie“ (în românește de Alexandru Marcu). Pentru Marinetti, imaginea României este fantasma – puternic erotizată – a unei femei sălbatice, focoase și barbare, posedată în decor futurist nocturn de către eroul civilizator latin.

Într-o telegramă citată de către Elena Zaharia-Filipaș într-o notă la monografia sa *Ion Vinea*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, pp. 284-285, același Marinetti – proaspăt întors din România – îi mulțumește lui Vinea, anunțîndu-l, printre altele, despre lucrul la poezia sa „Incendio della sonda“ (anunțată deja în *chapeau-ul* grupajului din *Contimporanul*):

Mon cher Vinea,

Merci encore pour la ferveur futuriste de ton beau journal. J'espère consacrer bientôt conférences et articles aux futuristes roumains. Mon Incendio della sonda sera bientôt a point. Bucarest inoubliable !

Une forte poignée de main, F.T. Marinetti.

Capri, 14 juillet, 1930.

O atitudine radical opusă vor exprima însă militanții grupului unu; în paginile revistei, o notiță de la rubrica „Acuarium” taxează dur – de pe poziții bolșevizante – dictatura fascistă a lui Mussolini, adresându-i liderului futurist oficializat invectiva *Merde!*: „Poate dacă Italia fascistă ar fi luat, în locul formei dictatoriale, o republică liberă a evului nostru proletar, poate atunci futurismul, ca manifestare a lui energetică, și-ar fi găsit frecvența într-o realizare”. În amintirile sale, Sașa Pană își explică astfel gestul de atunci: „Practicînd o atitudine consecventă principiilor ce ne călăuzeau – nu numai în scris, ci și în viață –, am refuzat să participăm la diferitele recepții prilejuite de vizita în țară a fascistului F.T. Marinetti, academicianul lui Mussolini. Nici în particular nu l-am vizitat. Nici Roll, nici eu, nici Claude Sernet, pe care oaspetele îl cunoștea personal din anii cînd Mihail Cosma studiasse în Italia și se apropiase de mișcarea futuristă. A fost doar Voronca și prin el Marinetti a transmis lui Cosma un salut. Dar din 1928 Cosma luase locul lui Sernet” (*Născut în '02*, Editura Minerva, București, 1973, p. 364). În 1928, Marinetti figura totuși la loc de cinste, alături de Breton, și în manifestul revistei unu...

La sfîrșitul anului 1931, revista *Contimporanul*, ajunsă la numărul 100, publica un bilanț al activității de aproape un deceniu a grupării: „Aspect sintetic al evoluției *Contimporanului*, a influențelor pe care le-a degajat și a operelor realizate”. Dar publicația încetase a mai fi, cu adevărat, în avangardă. În ultima vreme, apărea din ce în ce mai rar, de două-trei ori pe an, în numere duble și chiar triple. La începutul lui 1932, își va înceta definitiv activitatea, odată cu aproape toate celelalte publicații avangardiste.

Bilanțul este relevant sub destule aspecte. Unul dintre ele are în vedere calitatea de „precursori” ai avangardei autohtone și chiar mondiale pe care și-o revendică liderii grupării (Ion Vinea, Marcel Iancu, Jacques G. Costin). Pentru Vinea, Dada se născuse în România, cu contribuția lui (înainte de plecarea lui Tristan Tzara și a lui Marcel Iancu la Zürich), iar abstracționismul constructivist european își avea un precursor în Constantin Brîncuși. Tot *Contimporanul* semnalase – prin același Vinea – precursoratul „paginilor bizare” ale lui Urmuz. Bilanțul revistei ilustrează, pe de altă parte, atitudinea „anexionistă” a *Contimporanului* față de revistele avangardiste mai tinere (*75 HP*, *Punct*, *Integral*), dar mai ales față de adversara unu, minimalizată prin calificativul lapidar „de prozelitism”. Înainte-mergător și portdrapel al artei noi, *Contimporanul* se prezintă și drept principalul promotor al acesteia în rîndul publicului. Bilanțul expozițiilor personale și colective (al „realizărilor” grupării) pune în evidență faptul că influența novatoare a *Contimporanului* nu s-a

manifestat atît în plan literar, cît mai ales în artele vizuale (pictură, sculptură, arhitectură, artă decorativă). De altfel, principalul teoretician, animator și organizator al grupării nu a fost un scriitor (boem și risipitor, Ion Vinea era, totuși, departe de a-și asuma cu adevărat un asemenea rol, implicînd rigoare și coerență organizatorică), ci artistul plastic și arhitectul Marcel Iancu, ale cărui inițiative și texte cu caracter programatic fac din el cel mai avizat și mai articulat purtător de cuvînt al constructivismului românesc interbelic. De fapt, dincolo de *coté*-ul constructivist, *Contimporanul* rămîne o publicație reprezentativă pentru *Art Déco*-ul anilor '20. Realizările sale în materie de mobilier, decorațiuni interioare, arhitectură, design sînt notabile. Nu puține locuințe concepute de Marcel Iancu supraviețuiesc și azi ca... „relicve” dintr-un București cubist. Iată însă „tabloul” bilanțier publicat în pagina 3 a numărului 100:

„1922. Fondarea grupării *Contimporanul* în continuitatea lui Dada, ramificat în Franța, România etc. Ion Vinea, Marcel Iancu, J.G. Costin. 31 dec. Prima expoziție a lui Marcel Iancu la Maison d'Art.

1923. A doua expoziție Marcel Iancu. Mișcarea se fortifică prin alăturarea grupării B. Fundoianu, Sandu Eliad, Filip Corsa, Lothar și Gad.

1924. Mișcarea cîștigă pe Milița Petrașcu. Colaborează Constantin Brîncuși, I. Barbu, M.H. Maxy, V. Brauner. Manifestul activist către tinerime.

1925. Apare *Punct*, revistă săptămînală de propagandă activistă. Director Scarlat Callimachi. Spectacol de teatru nou (regia Sandu Eliad). În acest an *Contimporanul* activează pentru propagarea ideilor noi în toate artele.

1926. Prima realizare a unei construcții moderne în București de către Marcel Iancu (Str. Negustori). Academia de arte decorative adoptă oficial vederile grupării noastre recurgînd la colaborarea din care rezultă clasa de artă decorativă, pictură, desen. Prima expoziție colectivă a grupului. Apare *Integral*, revistă satelită sub conducerea lui M.H. Maxy.

1927. Expoziția de artă colectivă *Contimporanul*. Schimb de colaborări cu reviste similare din străinătate. *Contimporanul* impune noile concepții, stilul nou în toate artele devenind caetele oficiale ale mișcării de acum recunoscute.

1928. Apare unu de prozelitism. Expoziția colectivă *Contimporanul* culege aprobări unanime. Publicul timid se apropie, începe să înțeleagă. Artele decorative și arhitectura inițiate de mișcarea de la *Contimporanul* formează acum gustul public și realizează succese practice.

1929. 1 aprilie. Expoziția colectivă M. Iancu, M. Petrașcu, Al. Brătășanu, C. Mihăilescu, M. Râmniceanu, Henry Daniel, C. Babic Daniel, V. Brauner, M.H. Maxy, Mattis Teutsch în sala „Arte Decorative“.

1930. Vizita lui F.T. Marinetti. Conferințe, noi aderări. Apariția volumelor *Joc secund* de Ion Barbu și *Paradisul suspinelor* de Ion Vinea. Se anunță apariția volumului de succes al lui Jacques G. Costin, *Exerciții pentru mîna dreaptă și Don Quijote*. Expoziție colectivă la Sala Ileana“.

Pe un ritm de marș triumfal, tabloul oferă imaginea unui curent aflat în continuă expansiune. Nevoia de recunoaștere generală e afirmată cu mîndrie și chiar cu emfază. Exploratori și colonizatori de noi teritorii artistice, „contemporanii“ au o acută conștiință de înainte-mergători, educatori și promotori ai gustului artistic de avangardă. Publicul – „timid“ pînă atunci – începe treptat „să înțeleagă“. Membrii grupării impun „stilul nou“ în toate artele, nedisprețuind „succesele practice“. Nici succesul literar nu le e indiferent (vezi considerațiile – evident, mult exagerate – privind receptarea volumelor *Joc secund* de Ion Barbu, *Paradisul suspinelor* de Ion Vinea și *Exerciții pentru mîna dreaptă și Don Quijote* de Jacques G. Costin...

Peste cîțiva ani, cel din urmă va scrie epitaful revistei și al primei avangarde românești : „Fără să atace, fără invective și injurături, programul *Contemporanului* era să cîștige prin persuasiune. Convingerea era că inteligența și scepticismul românului nu se pot brusca fără pericol. Cuvîntul de ordine nu era spada, ci creațiunea. (...) Mișcarea de nobilă frondă de la *Contemporanul* și-a găsit drum propriu și zilnic numele scriitorilor și artiștilor tineri se înscriseră în paginile sale. Crezul nu era strîmt, nici fanatic. În orbita acelorași idei s-au născut, apoi, alte reviste, mai efemere, mai combative, dar cu o rază mult mai redusă de acțiune“ („*Contemporanul*“, în *Reporter*, II, 47, noiembrie 1934).

Lipsită de suportul revistei, gruparea *Contemporanul* va supraviețui, diseminată, în alte cîteva grupări plastice : o grupare omonimă continuă să expună încă în 1935 și 1936. „Arta Nouă“ organizează, în 1930, o expoziție în Sala Ileana (unde, pe lîngă Marcel Iancu și Milița Petrașcu, mai expun Nina Arbore, Olga Greceanu, Tania Șeptilici, Cornelia Babic-Daniel și Claudia Millian). Grupul Plastic (din care mai fac parte Vasile Popescu și Aurel Kessler) expune în aprilie 1934 la Sala Ileana, iar Gruparea Criterion – în februarie 1933, la Sala Dalles. Eterogene și tot mai apropiate de *mainstream*-ul plastic, ele au avut meritul de a asimila arta de avangardă în cadrul unor forme de expresie mai „clasice“.

Proza avangardistă „contemporană“

Contemporanul a „produs“ și un mic corpus de volume prozastice avangardiste sau tributare avangardismului: *Descîntecul și Flori de lampă* (1925) și *Paradisul suspinelor* (1931) de Ion Vinea; *Exerciții pentru mîna dreaptă și Don Quijote* de Jacques G. Costin (1931) și, parțial, *Paradisul statistic* de Ion Călugăru (1926). Fie că e vorba de poeme în proză fantastice, de imagini grotesc-expresioniste ale alienării și dezumanizării, de „urmuzianisme“ ludice și/sau antiliterare, avem de-a face, în toate aceste cazuri, cu compoziții rafinate, ilustrînd – uneori – ceea ce Mihai Zamfir numea, în volumul său dedicat evoluției poemului românesc în proză (1981), un avangardism născut ca revoltă față de „suprasaturația culturală“. Majoritatea indică o mutație (sinucidere?) avangardistă a estetismului.

Cochetînd cu avangardismul

Aparent, proza din anii 1915-1930 a lui Ion Vinea este, în cea mai mare parte a ei, puțin datoare avangardei: cîteva poeme în proză, cîteva secvențe mai radicale – „urmuziene“ sau ba – incluse în volumul de debut din 1925, *Descîntecul. Flori de lampă*, („Un căscat în amurg“, „Chronique villageoise“, „Danțul pe frînghie“, „Zvonuri“, „Ev“ dar mai ales „Cravata de cînepă“), extravagant-antiliterara „Aliluia...“, o oarecare amprentă suprarrealistă în nuvelele din *Paradisul suspinelor* nu atenuează, în ochii majorității comentatorilor, senzația generală de postsimbolism heterodox, incapabil să „facă pasul“ decisiv către forme cu adevărat radicale de modernitate. S-a vorbit, cu temei, despre o angoasă expresionistă care ar circula prin venele acestui tip de proză poetizantă, cu precizarea că expresionismul nu a fost asimilat în literatura română pe filiera avangardei, ci apare mai mult ca ingredient secundar în cadrul unor tendințe artistice dintre cele mai diverse. Parcurgînd însă fragmentele publicate de Vinea în *Contemporanul* și comparîndu-le cu variantele incluse în *Paradisul suspinelor*, observăm diferențe semnificative: cele din revistă sînt uneori puse în pagină „avangardist“, aseasonate cu elemente de „estetică tipografică“. Cele din volum nu. Finalul nuvelei „Luntre și punte“ („Am venit să-mi dai partea mea“) e dispus ca o caligramă zigzagată, cu corp de literă mare. „Cu inima'n cap“ conține pasaje și paranteze metatextuale tipărite cu corpuri de literă diferite. Al VI-lea episod din romanul *Tic-Tac* (*Paradisul suspinelor*, care va da titlul – mult mai liric – al scrierii și al volumului) delimitează cu

corp de literă mic, între paranteze, comentariile auctoriale pe marginea jurnalului lui Darie (toate comentariile sînt semnate I.V.). Finalul capitolului conține un comentariu subliniat cu majuscule și atribuit aceluiași Darie :

„UN MINUT DE ÎNTRERUPERE PENTRU A PREGĂTI CAPITOLUL DE ÎNCHEIERE.

PLECAREA : CÎT MAI LITERARĂ. TITLU :

PUTANA

LA PERSOANA I“

în care convenția literară e demascată teatral și insolent. Altfel spus : „Jos Arta, căci s-a prostituat“...

Segmentarea pe secvențe – uneori de cîteva rînduri – a textului prin intertitluri derutante sau simboluri grafice e un alt procedeu prin care Vinea se adaptează la „rigorile“ avangardiste ale *Contimporanului*. Cel care declara, în 1915, „Literatura mă persecută. Îmi e iremediabil antipatică“ („Chronique villageoise“, în *Cronica*, nr. 28, 1915) „deliteraturizează“ în proză pînă prin 1925, anul apariției primului volum. Doar cîteva texte adoptă ostentativ și programatic maniera prozei avangardiste. Unul dintre ele e „Aliluia“, publicat în nr. 62 al *Contimporanului* și neinclus (totuși) în volumul *Descîntecul. Flori de lampă*. Textul – ostentativ abracadabrant – este alcătuit, ca și urmuzianul *Pîlnia și Stamate*, din patru părți inegale (a treia include și un III bis) cu subtitlul „A se citi cu peria de dinți“. Programatismul demonstrativ e vădit. Personificată ironic, literatura va fi deconstruită în manieră absurdistă printr-un procedeu alegoric ; mixajul ironic de registre, timpuri și spații, aluziile culturale grotești, cu denudări stridente ale convenției literare („Astfel a fost ucis bătrînul Hamlet de soția care i-a distilat esența de năpîrcă în tubul acustic“, „Atît de intensă și de strindbergiană e reciprocă noastră aversiune“, „pamfletarul Arghezi surîdea cîinește“), calambururile („Pe iubita mea o cheamă Aliluia. Pe tatăl ei l-a chemat Ali, deși era turc, iar pe mama ei, Luia. (...) Numele acesta e comod căci își găsește aplicația în toate împrejurările“) și celelalte ingrediente sînt subordonate unei „teze“ antiromantice și antiacademiste : „Dar poetul tuberculos pe care-l păstra, încă dinaintea căsniciei, în garderoba rochiilor demodate ? Sfirșise prin a se îngrășa din pricina atmosferei de naftalină pe care o respirase cîteva milenii și a cozilor de бага ce constituiseră o viață întreagă unicu-i și strictul regim. Deplorabil“. Textul are ceva din funambulescul suprarealist, dar și din „exhibițiile“ primelor poeme ale lui Tzara, la care face și o aluzie transparentă : „E jidovul rătăcitor, strigă unul din suită. Gîrbov și obosit, nu vedea pe nimeni și se încurajă pe sine mestecînd un cîntec de drum lung. Un cîntec suspect. Cîntec din România Mare.

La Moară la Hirța..." (n.b., ceea ce cînta la Cabaret Voltaire tînărul dadaist...). Povestea de dragoste se derulează în stil urmuzian, „literatura” (falsitatea convențională) a vieții fiind „deconstruită” la tot pasul: „Afirmă că Tatăl Nostru nu e decît o poveste de aventuri și tot deodată cel mai complex roman care s'a scris vreodată. Neagă stilul, stiletul și stilograful ca amănunte ale unei epoci perimate”.

Apărută pentru prima dată în nr. 12 (1922) al *Contimporanului*, „Cravata de cîrpă” este, de departe, cel mai „urmuzian” text al lui Vinea, pîrînd a fi – ca și „Aliluia...” – o concesie amuzantă față de radicalismul comilitonilor. Faptul nu a prea fost remarcat de critică. Dedicată „lui Jacques” (Costin), proza e un scenariu demitizant, ale cărui victime sînt Hamlet („mare amator de psihologie minuțioasă, de stil hipersensibilizat, de anecdote cu tîlc, de povestiri de caracter....”) și Logica (alias prințesa Silvia Logica). Rațiunea și atitudinile înalte sînt din nou personificate și demistificate în cadrul unei teatralizări grotești, absurdist-deconstructive. Și aici întîlnim obsedantul topos al spînzuratului (simbolul „vechii lumi”/„vechii arte” care se sinucide): printr-o confuzie, Silvia Logica se spînzură cu o cravată de cîrpă, nu cu fularul de mătase. Într-o notă la volumul *Opere II*, Elena Zaharia-Filipaș consideră că textul i-ar aparține scriitorului englez Logan Pearshall Smith, fiind „probabil tradus de Vinea”; de fapt, avem de-a face cu o farsă, o subversiune programatică la adresa vechilor idoli: Logica, Anecdota, Capodopera. Vinea nu va trece niciodată dincolo de această limită. Ca și prozo-poemele antebelice ale lui Adrian Maniu („Prințesa Limonata”) sau Emil Isac („Protopopii familiei mele”), textele de față arată – dacă mai era nevoie – faptul că prima avangardă este un „mutant” al culturii Decadenței. Nu-i mai puțin adevărat că nici Vinea, nici Arghezi, și cu atît mai puțin „frondeurii” Adrian Maniu sau Emil Isac, nu au rezistat prea mult timp pe alinamente radicale, replîndu-se pe coordonatele unui modernism heterodox, reconciliat cu tradiția.

Jocul de măști al identităților scripturale, curent la avangardiști, apare și la Ion Vinea. Poemul în proză „Preumblare” din *Contimporanul*, an II, nr. 1, 6 ianuarie 1923 – una dintre piesele de rezistență ale autorului (semnată „camuflat” Ivan Aniew) –, apare cu mențiunea: „trad. Ion Vinea”. La fel și schița „Talionul” (în *Contimporanul*, nr. 20. Umbra Revoluției mondiale bîntuie aceste proze, însă atitudinea auctorială – departe de a fi optimistă – indică un individualism sceptic și retractil: „Vino. Uită manifestele de înfrățire și îndemnul să te cufunzi în viața veacului. Am să-ți arăt cît sîntem de singuri și cum crește restriștea din noi./În zări, iată, se ivesc besnele”. Oarecum pe aceeași linie se situează scurta secvență „Ea” (în

Contimporanul, anul II, nr. 33, 3 martie 1923), unde figura Libertății planează – spânzurată – deasupra „noului ev”: „De curînd, poliția tuturor neamurilor a prins-o ca pe o prostituată, și din steagurile a treizeci de națiuni i-au ghemotocit căluș pestriț și au spânzurat-o pe furiș noaptea, deasupra planetei... Cine, oare, se gîndește la fața-i vînată și crispată, la limba cinic turgescentă, deasupra baletului universal, la ochii ei care-și holbează idealurile, respinse, în viitor; la pletele-i violente ce-și flutură nemărginit amenințarea de incendiu?” Pamfletul gazetăresc trece aici în proză alegorică pe un traseu deja cunoscut: descriere persiflantă, antropomorfizare grotescă, deformare caricaturală a trăsăturilor. Ov.S. Crohmălniceanu remarcă vădita notă expresionistă a textului: „Și viața pulsează analogă și aproape simultană: în cîmpuri au ieșit plugurile de lemn din Rusia și autotractoarele gigantice din America. Fumul șantierelor din Nagasaki, al turnătorilor din Essen și al uzinelor de la Bilbao. Edițiile speciale, escadrede, pavilioanele consulatelor, soneria cinematografelor, erupția sondelor, activitatea băncilor, consiliile de stat, parlamentele și cele cîteva familii regale cu coroana pe ismene...” În fapt, proza „spînzură” între viziunea expresionistă și cea futuristă. Nu mai avem de-a face cu o sinucidere teatrală, ci cu o crimă de un tragicism universal apocaliptic...

Neinclus, îndeobște, în familia prozei avangardiste, micul roman poetic *Paradisul suspinelor* (1930) are totuși certe legături de sînge cu aceasta. „Roman al subiectivității”, fragmentarist, artificios și fantast, el este, într-adevăr, „mai mult în atmosfera europeană a epocii decît oricare alt roman românesc” (cf. D. Micu, *Modernismul românesc*, 1985). Cum publicarea sa în foileton începuse încă din 1924, sub titlul provizoriu *Tic-tac*, nu credem a greși prea mult văzînd în el cea dintîi experiență modernistă radicală în cadrul romanului autohton. O experiență comparabilă doar cu cea (ulterioară) a lui Blecher sau H. Bonciu din *Bagaj* și *Pensiunea doamnei Pipersberg*: experiența avangardei se dizolvă, aici, în matricea estetizantă, postsimbolistă, precum ceaiul în apă. Intriga psihanalitică freudiană (rivalitatea erotică fiu-tată, născută inconștient în copilărie și devenită nevroză obsesională a maturului), explorarea îndrăzneată a traumelor sexualității infantile (v. „agresarea” micului Darie de către cele două fete prepubere) și elementul oniric/halucinatoriu sînt trăsături afine suprarealismului, așa cum grotescul coșmaresc trimite la poetica expresionismului; înaintea „autentiștilor” autohtoni (Camil Petrescu, Eliade, Sebastian). *Paradisul suspinelor* preia de la Gide convenția jurnalului găsit și comentat. Aceasta este însă parodiată, de fapt, răsturnată în ideea – antimimetică, manieristă... – potrivit căreia „minciuna” ficțiunii e mai prețioasă decît orice „adevăr”

documental. Teatralitatea și stilizarea expresionistă caracterizează – nu mai puțin – nuvelele „Luntre și punte” și „Cu inima’n cap” (v. și analizele lui Ov.S. Crohmălniceanu din *Literatura română și expresionismul*), iar elementele de „magie erotică” și de obsesie sexuală dilatorie bintuie și prin scurtele proze din *Descîntecul*. Prețuit de cvasitotalitatea criticii moderniste interbelice (G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Lucian Boz ș.a.), *Paradisul suspinelor* a avut, totuși, „ghinionul” de a fi inclus ca nuvelă într-o culegere. Dacă ar fi apărut independent (căci este un microroman !), ar fi avut alte șanse de a se impune mai ferm în posteritate. În definitiv, specia canonică a prozei interbelice este romanul... Un alt posibil handicap al receptării actuale este caracterul postsimbolist al acestei scrieri, pusă în umbră de apariția *Crailor de Curtea-Veche* (romanul lui Mateiu Caragiale văzuse lumina tiparului cu doar un an în urmă). Paralelismul realizat – pe linie expresionistă – de către Ov. S. Crohmălniceanu între revistele *Gîndirea* și *Contemporanul* trebuie completat cu paralelismul dintre *Craii...* mateini și *Paradisul suspinelor*. Ambele sînt romane poetice, manieriste și fantastice, cu intarsii onirice și cruzimi perverse, populate de personaje tarate. La Mateiu Caragiale însă dominanta e dată de bizantinismul arhaizant, de armonia compozițională, „heraldică”, și de limpezimea frazei baroce, în vreme ce la Ion Vinea primează sondajul psihanalitic, disonanța și nota experimentală, amestecul derutant de formule narrative. De o parte – o modernitate întoarsă, voit vetustă, „reacționară” (dar, paradoxal, valorizată drept radicală în ultimele decenii, după ce fusese considerată de un decadentism expirat), de cealaltă – o modernitate strident-novatoare, scindată totuși între impulsul avangardist și rafinamentul liric, elegiac (și percepută, în consecință, ca fiind tributară balastului minor al manierismului stilistic simbolist). Simion Mioc remarcă venit coincidența apariției – între 1923-1925 – a mai multor volume aparținînd unor „fantaziști” postsimboliști, pe urmele romanului *Thalassa/Le calvaire du feu* al lui Macedonski : *Jupînul care făcea aur* de Adrian Maniu (1923), *Remember* de Mateiu I. Caragiale (1924), *Crima din strada Noptii* de Nicolae Davidescu (1925), *Descîntecul* și *Flori de lampă* de Ion Vinea (1925). S-ar putea adăuga, firește, și altele, filiera Arghezi-Urmuz nefiind străină de ele. E vorba, de fapt, de o „filieră” manierist-poematică, artistă.

„Cu inima’n cap” (nr. 63, noiembrie 1925, datată însă 1920) începe cu o violentă denudare a convenției narrative și cu aparte-uri „explicative” adresate cititorului, ca în proza textualistă : „Iar Laurențiu se gîndia la Diana : – și sfătuim pe cetitor să sară pasajul acesta cu italice, incoherent în aparență și a cărui explicație o va găsi în

povestirea ce-l urmează". Gîndurile lui Laurențiu sînt reproduse, într-adevăr, cu italice, în secvențe lirice autonome; fiecare dintre ele e șarjată, caricaturizînd teatral discursul amoros flamboaiant: „Diana, ce de deplîns călăreț svîrlit-se pe oblîncul destinelor tale sirepe...". Urmează un comentariu auctorial între paranteze, cu corp de literă îngroșat: „(Paranteza aceasta se petrece cu capul între mîini. Laurențiu re trăiește cu o precizie cinematografică, în fragmente esențiale, episodul fatal al vieții lui. La răstimpuri face incursiuni explicative, înzorzonînd cu zodii verbale întîmplările...)”, după care narațiunea propriu-zisă se derulează „normal”. Și în plan tematic avem de-a face cu o șarjă: intelectul cazuist al eroului e umilit: inhibat de scrupule morale care-l împiedică să meargă pînă la capăt în relația cu logodnica sa, el asistă – finalmente – la violarea ei de către o brută: un triumf cinic, ironic al „barbariei” instinctului biologic în fața devitalizării „raționale”...

„Luntre și punte” (nr. 65-67) este o narațiune obsesională; eroul ei se declară mereu sfîșiat între nevoia evadării din lumea exterioară și „constrîngerea” relațiilor cu aceasta. Întîlnim, din nou, conflictul interior (propriu și autorului) între temperamentul romantic, sentimental, defetist și cel „avangardist”, instinctual, dur: „Sînt un romantic fără leac, un sentimental sortit înfrîngerii. Resorturile animalului primitiv din mine s’au frînt. Slava și biruința sînt numai pentru cei aspri și cutezători”. „Domnul cu servieta” este numele generic al birocratului „burghez” pe care vrea să-l jefuiască spre a scăpa de sărăcie (G. Călinescu a fost printre cei dintîi care au identificat, în construcția lui, influența lui Urmuz). Un personaj expresionist, metonimic și categorial, prezentat în manieră „urmuziană”... După o pîndă prelungită, consumată în epuizante strategii de urmărire a funcționarului, „artistul” detracat reușește să-i fure banii, dar cade pradă spaimei de a nu fi prins: destabilizarea psihică survine gradat, complexul de vinovăție roade ca un car, haosul interior irumpe în conștiință. Toate eforturile eroului de a relua contactul cu lumea exterioară (prin scris, prin amorul cu o tîrfă sordidă ș.a.) nu fac decît să îi amplifice deriva, colorînd-o strident și grotesc. În pragul nebuniei definitive, el are halucinația Domnului cu servieta, ale cărui cuvînte de spaimă („am venit să-mi dai partea mea”, amintind finalul nuvelei caragialiene *În vreme de război*) „dansează” suprarealist – inclusiv tipografic (v. punerea în pagină experimentală, cu literele zigzagate).

Un text mai puțin comentat de exegeza anterioară anului 1990 este „Victoria sălbatecă”, proză publicată în foileton în numerele din 1927. Ov.S. Crohmălniceanu (care așază proza scurtă a lui Vinea sub semnul grotescului expresionist) o ignoră, iar Simion

Mioc – deși o citează la bibliografie – o confundă cu fragmentul intitulat „Escroc sentimental” (nr. 99, 1931), „prototextul” romanului *Lunatecii*, apărut postum. O atenție sporită îi acordă Elena Zaharia-Filipaș în monografia „Ion Vinea”. Textul e alcătuit din două părți: de o parte – portretul „clasic” al lui Ion (zis Dorimedont) Pîrvu, artist îmburghezit și fost afemeiat (avînd datele autorului său); de cealaltă – imaginea muzicianului siberian Ygor, autor al unei compoziții muzicale „barbare” („Victoria sălbatecă”) prin care îl răvășise și îl transformase interior pe „Dori” în timpul unui stagiu parizian. „Plîngerea către Ygor” deplasează aparentul clasicism (infuzat obsesional, psihologizant) al primei părți către un monolog poetic de un lirism melancolic (narator: Dorimedont), drapînd sub străluciri cosmopolite nostalgii ale naturii sălbatice de pe fluviul Enisei, din Țara Sovietelor... Cucerit de muzica rusului, Dorimedont eșuează lamentabil în platitudinea domestică, dezvăluindu-și în final – cu ironie „teatrală” – trucerile propriului text: „victoria sălbatecă” se transformă astfel într-o înfrîngere personală.

„Nobila frondă” a lui Jacques G. Costin. „Moralismul” avangardist. Fiziologia provincialului în București

Lipsa de interes a exegeților pentru literatura lui Jacques G. Costin este frapantă, iar excepțiile (Mihai Zamfir, mai recent Ov.S. Crohmălniceanu, Geo Șerban) nu fac decît să confirme regula. Nici o antologie a literaturii române de avangardă – cu excepția celei a lui Sașa Pană – nu îl include, iar studiile și monografiile existente îl expediază în cîteva vorbe printre epigonii „urmuzieni”. Cu toate acestea, textele sale nu sînt deloc „lipsite de personalitate”, cum le vedea G. Călinescu în *Istoria...* O posibilă explicație a ignorării lor ulterioare ar fi exilarea la Paris a autorului, în 1959, în urma acuzațiilor de sionism și a implicării în procesul politic intentat vechii sale prietene Milița Petrașcu. Oricum, *Enciclopedia exilului literar românesc postbelic* a lui Florin Manolescu îl ignoră, iar un critic chitîbușar precum Al. George consideră, într-o notă din volumul III al *Agendelor...* lovinesciene că autorul ar fi emigrat la Paris în anii '30 devenind scriitor de expresie franceză! (v. E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare III 1930-1932*, ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, note de Alexandru George, Margareta Feraru și Gabriela Omăt, Editura Minerva, București, 1999, p. 326). Un alt posibil „argument” al ignorării ar fi discreția personajului: „Discret personaj al avangardei românești, însă recunoscut ca un ferment

și animator, fire profund boemă" (cf. D.G.L.R., vol. II, p. 399). Și, nu în ultimul rând, prejudecata epigonismului urmuzian. Un „minor discret“, surizător și bonom, care a trecut – fără zgomot – printr-o avangardă unde Zgomotul și Furia erau zeități tutelare. Volumul *Exerciții pentru mîna dreaptă și Don Quijotte* (apărut în 1931 la Editura Națională, S. Ciornei cu un portret al autorului și cinci desene de Marcel Iancu, plus un desen de Milița Petrașcu) a fost primit cu amabilitate de critica modernistă (Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Lucian Boz, F. Aderca): facilitate umoristică, inteligență risipită în artificii sterile, calambururi ș.a., lipsă a sensibilității compensată prin fantezism ironic și virtuozitate imagistică sînt cîteva dintre „etichetele“ aferente. Plusul de „disciplină formală“, caracterul relativ „unitar“ al scrisului, atitudinea (aparent) deferentă față de clasici și spiritul cultivat – trăsături prezente cu deosebire în „nuvela“ *Don Quijotte* – dau, potrivit aceluiași comentatori, măsura talentului său. „Umbra“ lui Urmuz și calificativul de „minor“, apoi dispariția din literatura română și neimpunerea sa în afară îl vor arunca finalmente într-un con de umbră. Primul critic important care îl valorizează în perioada comunistă este Mihai Zamfir, în *Poemul românesc în proză*: acesta include producția lui Costin în categoria „poemului-definiție“ sau a „poemului-suită de definiții“, specie „ducînd la strălucire latura apodictică, latentă în orice proză suprarealistă“. Minimalizînd, de dragul demonstrației și al încadrării „generice“ textele mai puțin sau deloc „poematice“ în favoarea „fabulelor animale“, Zamfir vede în *Exerciții pentru mîna dreaptă...* o „capodoperă a acestei figuri aparte, în sens cultural, a avangardismului“, pe urmele lui Flaubert din *Dictionnaire des lieux communs* și a lui Leon Bloy din *Éxégese des lieux communs*. „Speculînd polisemia fiecărui cuvînt-cheie din definițiile sale“, Costin obține efecte estetice remarcabile prin intermediul unor „detonatori semantici“ – cum ar fi, de exemplu, izotopia „plus Uman“ –, producînd efect comic și demascarea locurilor comune, mai precis, a fondului rezidual de prejudecăți sociale. Concluziile criticului cu privire la „originea cultă a poemului în proză suprarealist“ sînt pertinente. O observație se impune totuși: nu de „suprarealism“ e vorba aici (termenul e, de altfel, mult prea lax și prea vag definit de către stilisticianul român), ci de avangardismul „estetizant“ al perioadei *pre-suprrealiste*... Propunerea lui Mihai Zamfir nu va avea însă ecoul scontat: Costin va reintra în conul de umbră... După mai bine de 70 de ani de la debutul său editorial, unicul său volum va fi republicat abia în 2002, la Paralela 45 (ediție îngrijită de Geo Șerban, cu un fragment introductiv de Ov.S. Crohmălniceanu). Sumarul mai include o *Addenda* cu o parte din textele apărute în *Contemporanul* și neincluse în prima culegere,

un poem-portret al lui F.T. Marinetti din *Facla*, IX, 358, 19 mai 1930, un „epital” confesiv despre *Contimporanul* apărut în *Reporter*, II, 47, noiembrie 1934, și fragmentele narative publicate între 1946-1947 în *Revista Fundațiilor Regale* sub titlul „bucolic” „Plăcerile cîmpului”. Postfața „Jacques frondistul” a lui Geo Șerban sintetizează multe dintre informațiile disponibile despre viața și activitatea lui Costin.

Pe numele real Jacob Goldschlager, n. 13. IV. 1895, București – m. 22. XII. 1971, Paris, coleg de liceu cu Ion Vinea și descendent – ca și Marcel Iancu, viitorul său cumnat din 1928 – al unei familii înstărite din burghezia evreiască, Jacques G. Costin a făcut parte din gruparea de la *Simbolul* și numai încetarea apariției revistei, după cel de-al patrulea număr, l-a împiedicat să i se alăture sub semnătură. Debutează – adus de Ion Vinea – în pagina culturală a cotidianului *Seara*, condus de Alexandru Bogdan-Pitești, unde publică doar trei schițe: „Nocturnă” (9 august 1914), „Spovedania unui pompier” (4 octombrie) și „Din amintirile unei telegrame” (17 octombrie). „Era considerat, astfel, trioul de bază al *Contimporanului*”, notează Geo Șerban în postfața ediției 2002. Textele decupează cu umor sec și enigmatic scene de banalitate cotidiană neliniștitoare, „caragialisme” din culisele teatrului sau „absurdități” ale birocrăției poștale. În timpul războiului și al refugiului de la Iași al guvernului român, „Jac” colaborează la *Chemarea* lui N.D. Cocea (devenită pentru o vreme *Depeșa*) cu articole politice. Student în Drept și publicist, devine coacționar la *Arena* ieșeanului Alfred Hefter (ex. *Versuri și proză*), căruia îi denunță însă printr-o scrisoare („depeșă” !) către Cocea malversațiunile financiare progermane (v. *Depeșa*, I, 37, 30 noiembrie 1918). Când, în noiembrie 1918, *Depeșa* revine la numele de *Chemarea* – după ieșirea din arenă a ... *Arenei* –, Costin preia în paginile sale cronica muzicală (în *Contimporanul* va semna, sporadic, astfel de comentarii, influențe ale „melomaniei” fiind depistabile și în textele propriu-zis literare). Pasiune... urmuziană – dar, după cum avenit precizează Geo Șerban, muzica „patronase” și începuturile artistice ale lui Vinea (prieten în adolescență cu Clara Haskil și elev – la pian – al surorii ei mai mari, Lily) și pe cele ale lui Marcel Iancu („șansonetist” pe scena de la Cabaret Voltaire ; primul său desen publicat în *Flacăra* din martie 1912 o avea drept model pe aceeași Clara Haskil...). Într-un eseu inclus în volumul *Cealaltă față a prozei* („Viața formelor” românești. Stilistica „noului roman” de la 1920), Mihai Zamfir afirma că „numitorul comun al inovațiilor stilistice extrem de variate” care „au schimbat fața romanului către 1920” ar fi „căutarea acroniei” și „principiul muzical” (indicînd derivarea literaturii din structurile muzicale, „pure” și „abstracte”). Faptul este valabil și pentru concentratele avangardiste de proză

semnate, între alții, de Urmuz și Costin. Vreme de zece ani, cel din urmă a fost – alături de Marcel Iancu și Ion Vinea – sufletul revistei *Contemporanul*, pe care nu a „trădat-o” pentru nici o altă publicație și, asemenea lui Iancu, a susținut-o inclusiv financiar. La început colaborează cu articole politice și economice, virînd, pe nesimțite, către prozopoemul parodic și „fabulistic” ori către acrobațiile ludic-experimentale, printre clișeele capodoperelor clasice, improvizînd în registru minor pe teme „majore”, întorcînd pe dos, cu grație, locurile comune ale literaturii. După dispariția *Contemporanului* și-a urmat prietenii la *Facla* și, ocazional, la *Reporter*. Victimă a persecuțiilor rasiale din anii terorii legionare (fratele său este ucis cu sălbăticie în 1941), părăsește țara, plecînd în Israel, alături de cumnatul său Marcel Iancu. Se va întoarce însă în 1945, iar în perioada „obsedantului deceniu” desfășoară o activitate obscură de traducător. În 1959 se stabilește definitiv în capitala Franței, unde, potrivit lui Alexandru Mirodan (citată de Ov.S. Crohmălniceanu), va colabora cu texte dramatice la Radio Paris, printre manuscrisele sale nepublicate numărîndu-se piesa într-un act *Pile et face ou la poutre et la paille*, piesa-film *Le congrés des balles*, scenariul *Le magnifique illusionné ou les idées d'un héros* și un roman pentru cei mici, *Paradisul copiilor*. E. Simion îi menționează fugăr figura de fum într-un pasaj din jurnalul său parizian. Un virtuoz discret *en marge des vieux livres* (cum l-a caracterizat Perpessicius) și un scriitor uitat... Diagnosticul lapidar al lui G. Călinescu din *Istoria...* – „Jules Renard tratat în manieră Urmuz” – l-a expediat într-o notiță de subsol a istoriei literare. Într-adevăr, modelul „renardian” din *Histoires naturelles* e vădit pentru volumul din 1931, așa cum umbra volumului *Bucoliques* (1896) prezidează *Plăcerile cîmpului*. Nu „personalitatea” este cea care lipsește însă (cum credea G. Călinescu); discreția, finețea „intellectualistă”, în fine *livrescul*, *alexandrinismul* lor extrem au fost cele care le-au împins în „minoratul” receptării critice („vignete grațioase, realizate cu migală și artă”, cf. Perpessicius). Lăsînd la o parte experimentele tipografice „lettriste” (bazate pe împerecheri grafice constructiviste sau futuriste, „liste” abracadabrante, caligrame muzicale năstrușnice ș.a.) din „Wifego/Popice”, alternanța cacofonic-dadaistă de „solo” și „cor” din nu mai puțin lettristul „Profetul”, trăsările în limba franceză din *L'ésprit de l'escalier* (dedicat lui „Bebe” Vinea), burlescul urmuzian în cheie „exotică” din „Jurnal de baltă. Memoriul tinerei fete din Wei-Hai-Wei” sau publicistica ludică, nu lipsită de grație din compuneri – neincluse în volum – gen „Criza sacizului” (cu observații de efect: „Neputința de a îmbogăți literatura unui instrument e cea mai rea prevestire pentru resursele lui”), verva și rafinamentul lui Costin își dezvăluie,

la o lectură atentă, subtilități și profunzimi care exclud deopotrivă epigonismul și lipsa de personalitate, făcînd din el unul dintre cei mai interesați și mai rafinați autori ai avangardei românești. „Poemele-definiție” grupate în revistă sub titlul ironic de „Științe naturale”, iar în volum – sub titlul altfel „didactic” de *Abecedar* („Cismarul”, „Tinichigiul”, „Croitorul”, „Brutarul”, „Calul”, „Pianul”, „Bradul”, „Boul”, „Ciinele”, „Pisica”, „Ursul”, „Porcul”, „Plopul”, „Luna”, „Soarele”, „Stelele”, „Măgarul”, „Trenul”, „Cerul și Pămîntul” ș.a.), nu sînt doar „alegorii”, ci „categorii”, „specii” moral-culturale, „caractere” și „fiziologii” moderne, mai exact – avangardiste, fie că e vorba de „meseriași”, de plante și animale, de astre și elemente, de instrumente și vehicule. Într-un sens mai general, *toate* sînt, de fapt, „instrumente” și vehicule” pseudoeducative: se folosesc la ceva, servesc la ceva... Ele intră în dialog (ironic, polemic...) cu toate semnificațiile lor consacrate livresc, mitologic, științific, paremiologic ș.a.m.d., bref – cu valoarea lor de întrebuintare simbolică, anchilozată în clișeu... În loc de „morală a fabulei”, autorul se amuză să persifleze calamburesc formule prestigioase, întorcînd pe dos lecția moralei clasice și împrăștiind-o „modern” (ex.: „plopul fără soț sînt foarte numeroși”; „cînd pisica nu-i acasă, e prin vecini”). „Definițiile” care le compun sub forma unor colaje pseudo-aforistice vizează esența abstractă a entităților în cauză, extrasă – prin intermediul ironiei ludice – din depozitul locurilor comune, în special din cele livești. Sînt persiflate astfel clișee „clasice” (boul a devenit „mecena pentru Grigorești”, pianul, foarte modest, „a primit rolul secundar în sonata Kreutzer”, plopul „trăiește din romane” etc., etc.). Procedul confuziei dintre animat și inanimat, dintre uman și nonuman, personificările „actualiste” jucăuse, asocierile năstrușnice din regnuri și de pe niveluri de sens diferite trimit, desigur, la Urmuz, poate și la tradiția iudaică a calamburului, însă controlul inteligenței superior-amuzate face diferența, în pofida facilității sau banalității unor „sentințe”. Sub titlul *Încercări pentru restabilirea moralității în fabulele regretatului La Fontaine* sînt „restabile” adevărul și moralitatea – ambele „compromise” – din cîteva fabule clasice: „Greierele și Furnica”, „Lupul și Mielul”, „Corbul și Vulpea”, „Broasca și Boul”. În toate aceste cazuri, vechea morală e denunțată – funambulesc și amuzat – ca fiind rezultatul unor neînțelegeri, al unor confuzii sau al unor simplificări nejustificate. Cu alte cuvinte, ca prejudecată. „Lecția lor – notează Ov.S. Crohmălniceanu – e răsturnată într-un sens sceptic, la care viața practică a lumii moderne conduce reflecția (...). Sub masca umoristului, Jacques G. Costin vrea să efectueze o pictură mai realistă a naturii umane, introducînd o complexitate modernă acolo unde spiritul clasic lucra cu caractere axate pe o singură trăsătură

dominantă. Se păstrează totuși în linia moraliştilor. Urmuziană e doar o anume dispoziție la lunecarea pe gheața formulelor verbale“ (op. cit. pp. 90-91). „Fabulismul“ ne trimite cu gândul – evident – la morala vidă, tautologică a fabulei urmuziene „Cronicari“. Nu este însă vorba de așa ceva : morala textelor lui Costin nu e absentă, ci doar întoarsă și paradoxală. Nu atît „natura umană“ este însă în chestie aici, ci mai degrabă natur-cultura umană și lenea de a gândi. Varianta „corectă“ la „Broasca și Boul“ este „autenticată“ parodic printr-o cerere către autoritatea politico-administrativă – Ministrul Instrucțiunii Publice – cu adresa și profesiunea autorului : autoritatea publică este, astfel, „flatată“ pentru meritele „patrimoniale“ și consecințele politice pe care o asemenea reparațiune morală le-ar putea aduce : „Nu pot contesta că autoritatea atribuită acestui personaj și consacrarea seculară, pe care i-a dat-o indiferența atîtor generații, au putut să influențeze și tinerețea Domniei Voastre, ca pe a atîtor predecesori în treburile publice, cari au preferat o tradiție plină de erori unei inițiative salutare pentru revizuirea materialului destinat educației copiilor noștri“. Capitolul despre fabulele lui La Fontaine se încheie, totuși, cu o reverență, o apărare, o ilustrare și o scuză a fabulistului francez – „Remușcări și omagiu“, dedicate poetului I.B. (Ion Barbu)... O altă secțiune, „Diez și becar“, cuprinde, pe lângă experimentele radicale menționate ceva mai sus, compuneri „pseudoromanești“ inspirate evident de Urmuz, dar mai epice, mereu supravegheate de ironia bonomă a naratorului, pline de trucuri metatextuale : *Un om prevenit face cît doi. Studiu și introducere la genuul propriu, Bîrna și paiul. Proiect de roman pentru sfîrșitul săptămîinii engleze, Model benevol* (dedicat Miliței Petrașcu). „Discurs pentru îmbunătățirea rasei cailor“ parodiază discursul academic, făcînd o incursiune în istoria culturală a cabalinelor (cu o concluzie „nietzscheană“ privind necesitatea fabricării „supercalului“), iar „Dărimarea Cartaginei“ se joacă, aiuritor, cu convențiile romanului sentimental (pe față o chema Cartagina...). În fine, capitolul *De viris illustribus* aplică, într-o formulă narativă mai complexă, metoda portretului moral „sintetic“ unor figuri eroicomitologice ale Greciei antice : „Moartea lui Mitheridate, Arhimede, Jupiter“ (lui Emil Petrașcu), cu efecte artistice remarcabile, pentru ca ultimul text din volum – și, totodată, cel mai amplu – să „corecteze“ corespunzător capodopera lui Cervantes, ea însăși o imagine a prejudecăților deformante induse pe cale livrescă. Pe acest drum – mai mult, poate, decît pe acela asumat al lui Urmuz – au mers, mai tîrziu, reprezentanții Școlii de la Tîrgoviște : Mircea Horia Simionescu în tetralogia *Ingeniosul bine temperat*, Radu Petrescu în estetizanta *Sinucidere din Grădina Botanică...* Cu adevărat, obsesiile autorului

sînt falsificarea tradiției, clișeu poluant ; nu insolența blasfemică, nu violența, nu scatologicul plebeu sînt armele cu care caută a le „combate“, ci libertatea umoristică – estetică în ultimă instanță – de a jongla cu convențiile, cu locurile comune ale tradiției culturale.

Costin a mai publicat la *Contemporanul* și „notițe muzicale“ despre festivalurile Beethoven și Wagner dirijate de George Georgescu, despre un recital de pian al Cellei Delavrancea sau despre „audițiile Béla Bartók“. Un interviu cu Milița Petrașcu și Marcel Iancu prilejuit de expoziția celor doi (v. nr. 65, 15 martie 1926) literaturizează și dramatizează original intervențiile celor doi, mixîndu-le cu experimente „costiniene“ și comentarii pe măsură : „Clasicii sînt desăvîrșiți fiindcă sînt în perfect acord cu epoca lor“. Nostalgia clasicismului (fie ea și avangardistă...) e, de altfel, specifică atît lui Costin, cît și comilitonilor constructiviști, abstracționiști și puriști de la *Contemporanul*...

Correspondența lui Jacques G. Costin cu Tzara (trei epistole, 21 iunie 1929-7 iulie 1930) atestă, fără drept de apel, dorința fierbinte a celui dintîi de a-și depăși complexul provincial prin traducerea în limba franceză, la Paris, a volumului său de către liderul dadaist. O lungă scrisoare autografă, semnată și datată 1 iunie 1930 (303/236 TZR C. 974), îl persuadează pe toate căile. De la aluzii răsfățate gen „O seamă din cei cari mă linguseșc sau socotesc că trebuie să mă menajeze (...) frizează convingerea că produsele mele apărute în *Contemporanul* (și aiurea) ar dovedi un talent demn de o soartă mai bună, adică indicat să fie exprimat și într-o limbă europeană“ pînă la somații brutale : „SĂ MĂ TRADUCI ÎN LIMBA FRANCEZĂ“. Cu gîndul la Orașul Lumină, Costin se agață de vechiul amic din adolescența antebelică precum o rudă săracă din provincie de norocosul care „s-a ajuns“ dînd lovitura pe meleaguri străine : „Tu, singurul, m-ai putea construi în limba franceză din nou (...) numele tău m-ar recomanda (...). Depinde totul (...) de timpul pe care l-ai putea sacrifica (...) și de cota de rușine sau compromitere pe care ar trebui s-o suporti cînd aș apărea botezat de tine în limba franceză“. Înduioșătoarea implorare (de fapt, o adevărată cerșetorie...) face un apel disperat la solidaritatea de generație. Costin anunță, în plus, că va plăti bani grei și – ca un veleitar – îi promite lui Tzara o bucată literară cu dedicație : „Pentru înțelegerea acestei temerități, contez pe solidaritatea generației noastre, pe afinitățile noastre și pe tinerețea ta nedesmințită : pentru timp voi pune aur greu în talgerul celălalt, iar pentru rușine (...) nu pot anticipa. Apreciază numitele infracțiuni cu simțul și gustul tău de profet și decide. (...) Lucrez acum la ultima bucată pentru volum, pe care ți-am dedicat-o demult“. Nimic nu lipsește din arsenal : nici osanalele la adresa lui Tzara, nici

plîngerile privind băltirea și „băligarul“ literar de acasă și despre lipsa de ecou a *Contimporanului*. Pe acest fundal monoton și dezolant, singurul eveniment de răsunet s-a dovedit a fi vizita lui Marinetti. Costin știe bine cîte „parale“ avangardiste face liderul italian : *membre de l'Academie Royale Italienne*, „invitat oficial de Societatea italo-română, sub auspiciile guvernului român și ale legației italiene“, „primit ca un consacrat și ca un adept al lui Mussolini“, Marinetti a ținut conferințe cu caracter „retrospectiv“ și a făcut figură de... bărbat încă bine. Triumful Futurismului oficial, sărbătorit de instituțiile românești, i-a pus însă în umbră (vai !) pe premergătorii „contimporani“ : „Tot Bucureștiul aprins s-a declarat deodată futurist, iar noi abia mai contam“. Mărturisind proximitatea „onorantă“ cu Marinetti și laudele adresate lui Tzara, Costin dă o nouă dovadă de servilism : „Am fost bineînțeles tot timpul cu el. Într-o seară au fost la mine cîteva ore. S-a vorbit de tine. Te-am pomenit în toasturile oficiale“. Avid de a se simți „la putere“, recunoscut de oficialități, autorul „contimporan“ se dovedește a fi nu un avangardist autentic, ci un avangardist de provincie și de... prisos, condamnat să vegeteze în minoratul unui loc uitat de lume : „În sfîrșit o săptămînă furăm la putere, solicitați, recunoscuți de oficialitate. Apoi lucrurile și-au reluat sfoara. El a plecat petrecut de flori și noi am rămas să putrezim aici. *Rester c'est beaucoup mourir*, Tristane“. Pe modelul vizitei lui Marinetti, Costin propune o vizită a „marelui“ Tzara în România : „Succesul ăsta m-a făcut să mă gîndesc la tine și la posibilitatea unei vizite oficiale a ta aici, spre toamnă-iarnă. Ce spui ? Am găsit plat-forma ? Relațiile noastre de aici ne-ar permite să organizăm un tam-tam modernist solemn de nuanță franceză. (...) Poate să vii cu cineva de acolo care e cunoscut și el aici, dar să fie francez autentic. (...) Două-trei conferințe, o înscenare teatrală cu o piesă de tine (sic !), aduci și ceva tablouri moderne pentru o expoziție – se poate combina ceva. (...) În treacăt fie spus, Marinetti și nevastă-sa, o femeie delicioasă și o artistă interesantă (pictoriță, scriitoare), sînt printre autorii responsabili ai demersului de față. Ei pretind că trebuie să apar numai pe o piață apuseană și vor să mă editeze în Italia. Eu m-am gîndit însă la Franța. Et pour cause“. Deși Tzara se distanțase încă din 1916 de militantismul războinic și fascizant al „mașinismului“ marinettian (manifestele sale Dada o dovedesc – și nu numai ele), deși mișcarea futuristă degenerase dramatic în deceniul trei, Costin – ca și ceilalți membri ai grupărilor *Contimporanul* și *Integral* – continua să îi facă reclamă liderului italian. Căci, deși îi știau foarte bine orientarea ideologică, aveau încă nevoie de prestigiul său pentru a evada din „periferia“ românească spre „universalizarea“ occidentală. Această dorință de

binecuvîntare externă prin vizita oficială a unui lider european nu e specifică doar avangardiștilor noștri. În aceeași scrisoare, Costin îl amenință pe Tzara că, la concurență, „Grupul «mistic» de la Gîndirea anunță sosirea lui Jacques Maritain”... O notă explicativă a lui Henri Béhar (tradusă de Fănuș Băileșteanu) pune punctul pe i: „Această foarte scurtă fază de contact demonstrează, în pofida stingăciei sale, cum anumiți scriitori români se simțeau stingheri în «provincialismul» lor și așteptau consacrarea de la Paris. Ea explică de ce unii, ca Voronca, Sernet sau Fundoianu, aveau să-și schimbe limba pentru a se face ascultați. Dacă volumul lui Costin n-a putut fi editat în Franța, în schimb primele poeme ale lui Tristan Tzara, anterioare plecării sale, au fost adunate și publicate la București grație străduințelor lui Sașa Pană”. Béhar se arată, de asemenea, contrariat (și pe bună dreptate!) de entuziasmul filofuturist și de „straniul eclecticism” de la *Contimporanul* și *Integral* (al cărui număr 12 cuprinde eseuri în românește, despre Futurism semnate de Stephan Roll și Ernest-Mihail Cosma, articole futuriste de F. Casavola, Farfa, Paolo Buzzi și Marinetti, ilustrații de Prampolini, Depero, A. Maino și... un interviu cu Tzara!), adăugînd: „singură revista unu a rezistat acestei contaminări!”.

Alți prozatori „contemporani”

Textele prozastice ocazionale semnate de iconoclaști precum Romulus Dianu, Sergiu Dan, F. Brunea, Filip Corsa, de „anonimi” ca G. Mănciulescu sau de un ortodoxist apocaliptic precum Sandu Tudor („Logica absurdului”) țin de un alt „etaj” tipologic și valoric. În afara literaturii de avangardă (dar nu în afara artei cu tentă socială, anticlericală sau licențioasă) se situează textele unor colaboratori precum N.D. Cocea sau Felix Aderca (ultimul – cu un mai pronunțat apetit experimental). Texte stranii cu deschidere fantastică sau onirică publică, ocazional, Claudia Millian și Mircea Eliade. Printre cele mai șarjate bucăți în proză de la *Contimporanul* se numără – în afara textelor lui Jacques G. Costin și Urmuz – cele semnate de Romulus Dianu („Rezumat pentru femeile urite”, „De inimă albastră...” – „Romanță 1897”, „Dama cu inima sgîriată” ș.a.), Sergiu Dan („Rocambole. Mare roman de aventuri”), Felix Aderca („Scrisoare disperată. Din carnetul intim al d-lui Aurel”), Filip Corsa („Fantome”), F. Brunea („Povești pentru bolnavii de ochi”), G. Mănciulescu („Absint anonim”).

O trăsătură particulară a avangardei istorice constă în persiflarea categoriilor tradiționale de specie și gen prin parodieri minimaliste

și precizări „generice” derutante, cu caracter ludic și iconoclast. Principala victimă este, desigur, romanul – specie „burgheză” prin excelență : romanul clasic, romanul foileton, romanul de consum (polițist, sentimental, de aventuri). Astfel, urmuzianul „Pîlnia și Stamate” e subintitulat „roman în patru părți”, iar un poem al lui Geo Bogza se intitulează, ostentativ, „Roman”. Textele „romanești” ale avangardiștilor sînt scurte sau extrem de scurte, hiperconcentrate, minimale, oarecum în acord cu cerințele futuriștilor privind „instantaneizarea” literaturii (recte, adaptarea ei la dinamica, ritmul și viteza evului modern, informațional și mecanicist). De aici, incorporarea unor elemente din recuzita presei scrise cotidiene (reportajul) sau din tehnica cinematografică. Așteptările cititorului tradițional sînt programatic frustrate, efectul de surpriză este căutat cu obstinație, iar caracterul masiv, finit, închis al „(capod)operei” – refuzat în favoarea formei deschise, a imperfecțiunii, fragmentarului, virtualului, a „proiectului” și „rezumatului”, a ciornei și schemei. Volume anunțate triumfal rămîn simple anunțuri. Convenția este exhibată ludic, în toată mecanica ei comică și stereotipă. Adeseori denudarea metatextuală a convenției sevește drept *happy-end*: „Jim plînsese pierderea Monnei, iar ambasadorul nefiind decît o invenție a autorului roagă a nu se mai scrie despre el : istoricii l-au consacrat un paragraf în istoria secolului XX” („Dama cu inima sgîriată”, în *Contimporanul*, nr. 74). Victime predilecte sînt genurile populare : melodrama, romanul de dragoste și cel de aventuri, dar și proza moralizatoare, „fabulistică”, psihologismul, intelectualismul pretențios. În *Contimporanul*, nr. 72, Sergiu Dan publică (pe jumătate de pagină) „prefața” absurdistă a unei proze intitulate „Rocambole. Mare roman de aventuri”, despre un caraghios Rocambole moldav, parvenit și cleptoman, precoce antrenat sexual printr-un incest cu sora sa ; în nr. 75 al aceleiași publicații, textul „Fantome” al lui Filip Corsa (discutat deja anterior) este prezentat ca un „fragment din romanul *Crucișătorul M.O.B.*”. Jacques G. Costin își subintitulează „fabula” „Bîrna și paiul” : „Proiect de roman pentru sfîrșitul săptămîinei engleze”. „Absint anonim”, proza experimentală erotizantă și „toxicomană” a lui G. Mănciulescu (necitat de nici un comentator al avangardei noastre), șarjează caricatural stereotipile prozei „înalte” și a literaturii „clasice” de dragoste, lansează autoironii burlești („Ultima și cea mai deplorabilă secrețiune a creierului meu este domnul Habacuc”) și, după grotești peregrinări prin universul prostituatelor, agrementate cu episoade narcomane, își abandonează eroul într-un „sfîrșit de roman” bombastic.

Gustul futurist pentru compromiterea sentimentalismului, paseismului, individualismului romantic îi răspunde un „dant buf,

cu reverențe și mecanice cadențe", prin care grotescul schemei „ascunse” este scos la lumină. Comicul, ludicul au rolul de a compromite speciile canonice. O proză a lui Romulus Dianu, „De inimă albastră”, e subintitulată „Romanță 1897”. Jacques G. Costin scrie un funambulesc „Imn benzinei”, improvizează parodic pornind de la fabulele lui La Fontaine și „continuă” în mic, sub forma unei parabole comic-absurde, capodopera lui Cervantes, *Don Quijote*, pe care o actualizează cu tîlc „modern”. Mult mai agresiv – scatologic! – este atacul la adresa Artei (a scrisului, în cazul de față : jos Arta, căci s-a prostituat...) în „De inimă albastră...” de Romulus Dianu : protagonistul, Corb-Alb, scriitor „idealist” dornic de a o seduce pe Mona, „se închidea nopți întregi în latrina special amenajată pentru scris. (...) Acolo, Corb-Alb invoca pe sfîntul Duh al poeziei, și pentru operele concepute acolo, Mona cea grațioasă îl iubea și se svîrcolea noaptea în pat, într-o crispă de dorință feciorească și posesie feminină” și sfîrșește, în consecință, urmare a încercării (eșuate) de a o iubi „numai cu capul”. Eșecul similar (mult mai puțin burlesc însă) al eroului din mult mai elaborata „Cu inima'n cap” de Ion Vinea avea o aceeași „morală”...

Miniaturizarea prozei este, nu mai puțin, un efect și un simptom al crizei genului, resimțită cel mai acut de către avangardiști : vezi, bunăoară, gustul pentru „instantaneu”, pentru viteză (inclusiv a lecturii), pentru concentrarea mesajului și sabotarea așteptărilor „burgheze” sau efortul de a abolii frontierele dintre roman și poem (ultimul fiind – în linie postromantică – „genul esențial”). O „poveste de dragoste” în decor de circ („Povești pentru bolnavii de ochi”, de F. Brunea) devine pură halucinație urmuziană, imaterialul materializîndu-se aberant : „ceea ce-mi amintesc e un parfum în formă de șolduri și o privire deasă și complicată ca un nod de corabie”. În „mitul” „Absint anonim”, evadarea onirică din realitate e provocată de magia absintului, viața e cînd vis, cînd film (analogia dintre cinema și visul modern...), iar decorul este un „Cosmopolis” citadin, cu jazz, baruri luminate electric și lupanare de lux. Refuzul „anecdotei” (al epicii) și al figurativismului tradițional, permutarea și mixarea abracadabrantă a realului cu imaginația dezlănțuită sînt însoțite de persiflarea urmuziană a oricărei „morale” de final : „Singurul lucru stabil și precis : că ați citit aceste rînduri și ați așteptat morala. (...) Să vă fie de bine ! Fumatul oprit. A se trage de mîner după fiecare întrebuintare”, reflex al unei lumi pe dos, vidate de transcendență (blasfemiile la adresa creștinismului, dar nu numai, sînt frecvente), suficientă sieși și propriilor metamorfoze arbitrare. La „precursorul” Urmuz, trăsăturile genurilor clasice erau conservate

în forme liliputane : „romanul în patru părți” *Pîlnia și Stamate* păstrează, în ciuda celor numai patru pagini ale sale, elemente romanești : complexitate narativă, intrigă ramificată ș.c.l. Genul prestigios al epopeii supraviețuiește degenerat, hibrid și chircit, în *Fuchsiada* („poem eroico-erotic și muzical, în proză”), sub forma unei sinteze în miniatură : poem, epopee, fabulă, antiparabolă, roman concentrat. Mecanicismul are însă „morală” sa : existența însăși a devenit mecanică, stereotipă, comică, urmînd trasee „științifice”, „deterministe”. Pentru avangardiștii de la *Contemporanul*, comicul este libertatea estetică absolută. Un libertinism cinic, anarhic pare a fi, adeseori, pseudonimul ei, ca în aceste versuri de poem-„jurnal” semnate de Sergiu Dan : „mai plăcut : moartea pentru rochie/decît pentru steag” (nr. 71). *Make love not war!* am putea spune, azi... Lumea avangardistă e răsturnată „obscură”, ca în „Răsturnica” lui Ion Barbu. Materialismul iconoclast, refuzul transcendenței simbolice (printre efectele extreme : literalitatea pură), al tradiției „opresive” și al dictatului prejudecăților dominante, deconstruirea burlesc-sfidătoare a întregului *Weltanschauung* conservator sînt cîteva dintre „mizele” acestui tip de proză teribilistă sau, după caz, autentic neconformistă.

Caracterul hibrid al acestor proze avangardiste este subliniat prin interpolarea în text a unor secvențe (anti)poetice în versuri, figuri geometrice, simboluri matematice, desene, reclame, scheme, jocuri tipografice, caligrame, concretisme etc. Senzația este una de materie textuală ductilă, infinit modelabilă, deschisă tuturor combinațiilor și metamorfozelor. Sînt parodiate mecanic și deconstruite elementele „autenticiste”, inserturile epistolare, de jurnal intim sau reportaj. Caracterul „magic” al metamorfozelor nelimitate se asociază, prin urmare, cu caracterul „mecanic” (așa-numitele personaje și universuri mecanomorfe, artefacturile comic-absurde sau grotești, manechinele, marionetele schimonosite etc.), oferind o imagine caleidoscopică, programatic dezorganizată. În textele cele mai radicale abundă discontinuitățile, arbitrariul, amestecul, trecerile libere, capricioase de pe un nivel pe altul, productivitatea semantică a cuvintelor și expresiilor, dereglarea sistematică a tuturor sensurilor, combinatorica programat aiuristică. Avem de-a face cu ceea ce Sedlmayr numea „deplasarea centrului de greutate al omului în sfera anorganicului” (recte a mecanicului, dar nu numai – v. Sedlmayr, *op. cit.*, p. 148). Mimesis-ul tradițional este în general abolit, fără a pierde totuși contactul cu „realul”, pe care imaginația îl parazitează și îl schimonosește polemic. Numai că, dată afară pe ușă, dimensiunea gravă, existențială sau simbolică se întoarce adeseori pe fereastră, autorii nepuțînd sări cu adevărat nici peste propria lor

umbră, nici peste propria cultură „clasică”, de care încearcă să se rupă... În unele cazuri, referențialul/realul apare supralicitat în direcție „reportericească” sau pamfletară. *Scrisoare disperată* de Felix Aderca, de pildă, mixează comic un episod de amor provincial cu fragmente de romanță (parodie a sentimentalismului minor), făcând considerații exasperate la adresa condiției periferice: „Dulce Românie! Provincie integrală! Patrie în care e sortit să pregătim cu o sută de ani mai înainte cărțile și legile, pentru ca atunci, la vremea potrivită, nevoile și gusturile să fie altele!” (nr. 62).

Appendix: Ion Vinea, arta abstractă și legitimarea ei folclorică

Refuzul „logicii” și al „anecdotei”, adâncirea în interioritate și subconștient, respingerea „imitării naturii” în favoarea „creației autonome” (nonreferențiale) sînt elemente care îl apropie pe Ion Vinea de abstracționismul cubist și constructivist, fapt evident cu precădere în comentariile sale despre plastică.

„Note de pictură” – primul său text despre pictura nonfigurativă – face o succintă trecere în revistă a evoluției artei moderne: pictura mimetică, apoi pictura-interpretare (fază în care „asemănarea rigidă e jertfită și lăsată fotografiilor”), „sforțarea înceată a picturii de a se degaja de constrîngerea realității pentru o cît mai liberă interpretare și alcătuire subiectivă a lumii”, specularea impresionistă a „vibrațiilor colorate, în varietatea și surpriza lor deconcertantă”, apoi expresionismul care „a renunțat la detaliu pentru a degaja esențialul” și, în fine, „abstractismul” picturii pure, autoreflexive, care „nu mai e nici interpretarea lumii din afară, nici nu caută un punct de sprijin în ea. E lăuntric și personal. Pornește de la linie și culoare ca de la valori absolute, întocmai cum muzica pornește de la sunet. (...) Pictura, astfel liberată, devine o construcție abstractă, ca o *simfonie neprogramatică*. Îmi pare, deci, că abstractismul e formula picturei pure, a picturei pentru pictură”.

Fără a face distincții între variatele curente ale artei abstracte (cubism, suprematism, constructivism), Vinea va scrie despre ea la *Contemporanul* comentarii cu caracter popularizator și polemic. Nu e cazul textului „Arta lui Marcel Iancu”, unde prima expoziție românească a colegului său este „cronicată” entuziast și aplicat (încercînd să-i traducă poetic limbajul plastic, va scrie însă și o scurtă proză poetică, „Danțul pe frînghie”, subintitulată „după un tablou al lui Marcel Iancu”). În schimb, în comentariul despre „Pictorul M.H.

Maxy la Maison d'Art", expoziția prezentată (nu fără unele rezerve) constituie mai curînd un pretext pentru un articol cu caracter teoretic și explicativ. Vine a semnalează mai întîi o problemă de receptare : „arta nouă” nu se cere a fi interpretată (în sensul explicării sau al descifrării) : ea își este suficientă sieși, avînd caracterul unei construcții intelectuale subiective, ideale și autonome, marcată de adîncirea în interioritate și de refuzul programatic al oricărei referențialități „exterioare” : „Dificultatea stă în deprinderea publicului de a considera lucrările pictorilor noi ca pe un rebus de descifrat, în loc de a le lua drept ceea ce sînt : creațiuni strict subiective, construcțiuni intelectuale în care nu intră mai nimic din realitatea exterioară”.

Termenul de „natură nouă”, atribuit de Iancu, vine să precizeze caracterul nonreferențial, nonfigurativ și organic al abstracționismului, bazat strict pe „raporturi de forme și culori” : „Trebuie repetat publicului, pus în fața unui tablou abstract, să-l ia ca pe o realitate de sine stătătoare, ca o nouă formă de viață, un organism inedit și fără reper în tiparele naturii. De aceea, termenul de «natură nouă» pe care l-a dat Marcel Iancu uneia din vîguroasele sale construcții ni se pare atît de potrivit în îndrăzneala lui”.

Din nou, avem de-a face cu o „pedagogie” specifică. Pentru „contemporani”, pentru Vine a în mod particular, publicul trebuie format, cultivat, cucerit. Într-un alt articol polemic la adresa celor care „nu înțeleg” („Cîțiva nedumiriți”), poetul respinge obtuzitatea simțului comun în receptarea picturii noi : „ea nu se cere privită chiorîș un ceas întreg, din toate părțile și din toate planurile, ca o chestiune de rezolvat, în care burghezul e satisfăcut cînd a găsit vaca”. În opoziție cu acest utilitarism „burghez”, artistul liber și suveran „își arogă dreptul naturii de a crea forme noi, fără asentimentul nimănui”.

În altă parte, „înapoierea” consumatorului de artă autohton e deplînsă și denunțată drept retard provincial în raport cu marile centre ale Europei occidentale : „Magdeburgul e un oraș cubist. La Paris, cubismul e în faza eroică, la noi, e încă în stadiul în care enervează prostimea elegantă a vernisajelor și simulația găunoasă a criticii” („Pictorul M.H. Maxy...”).

În comentariul despre „Noua expoziție a lui Marcel Iancu”, colegul de la *Contemporanul* este așezat alături de alți avangardiști români „universalizați”, „precursori” puțin (re)cunoscuți în țară. Un argument de autoritate menit să acționeze asupra orgoliului național și a complexului de inferioritate locală : „Marcel Iancu a fost printre puținii români cari, asemenea lui Brîncuși, lui Pascin, lui Segal, nume atît de insuficient cunoscute în țara lor de baștină, s-au

înscris în străinătate alături de precursorii artei ce reprezintă cu adevărat veacul nostru pînă mai ieri inexprimabil“.

Tot aici, Vinea introduce un alt argument de autoritate legitima-toare – internă, de această dată – pe care-l va folosi și cu alte prilejuri : „tradiția folclorică autohtonă“ a artei abstracte, privită ca „punct de plecare specific național“. Dincolo de argumentul „specificist“, perspectiva rămîne totuși una pur estetică, fără spiritualismul etnic(ist) al celor de la *Gîndirea* : „Poporul nostru este dintre cele mai înclinate să accepte și să creeze în pictura abstractă. Cele mai multe scoarte, în Moldova și Basarabia mai ales, trădează predilecția și dibăcia artistului anonim în speculațiile de armonizare a culorilor și a formelor pure. Avem deci pentru înțelegerea artei noi un punct de reper și de plecare specific național“.

Ideea va fi reluată și dezvoltată în articolul programatic „Modernism și tradiție“, unde acuzele naționaliștilor cu privire la dispariția din arta nouă a subiectului și a peisajului, purtătoare de mesaj identitar, „specific românesc“ și valorificabil propagandistic, sînt ironizate corespunzător : „...peisajul în care stejarii sînt verzi ca românul și viceversa“ ; „florile lui Luchian cari, precum se știe, erau aduse, iarna-vara, din Italia în atelierul artistului. Iată cum, în atingere cu izma creată a poetului Goga, violetele de Parma capătă indigenatul“. În opoziție cu provincialismul autohtonist, figurativ și mimetic al „copiilor după natura patriei“, arta abstractă cultivă geometria universală a formelor și a culorilor pure : „Revoluția artistică de azi rupe legăturile cu natura organizată, păstrînd doar datele ei eterne : culoarea și forma în alfabetul ei geometric. Artistul reconstruiește *selon le cube et le cylindre* o lume infinit mai vie și mai expresivă decît a palizilor naturaliști“.

Cu toate acestea, atît pictura, cît și poezia „fără subiect“ ar avea – potrivit lui Vinea – un punct de plecare în tradiția populară autohtonă. Să vedem cum stau, de fapt, lucrurile...

Ideea „tradiției folclorice“ anonime, colective, a avangardei construc-tiviste, ca și nevoia de recuperare a primitivismului și a bizanti-nismului în arta modernă, pornește de la teza mai mult decît contestabilă a inexistenței unei tradiții culte moderne și premoderne (explicabilă prin „istoria noastră discontinuă“, improprie construc-ției durabile), așa cum prezumata „inexistență“ culturală a secolului al XIX-lea românesc, deplînsă de Vinea (cu puținele contraexemple de originalitate autentică : Eminescu, Caragiale, Creangă, Odobescu, Coșbuc), indică o cultură de „excepții valorice“ accidentale într-o epocă a imitațiilor. Adept și el, dar în alt sens, al arheologiei tradiției „balcanice“ locale în căutarea unei himerice Grecii orfico-platonice, esențializate, Ion Barbu e mai aproape de teza lui Jung privind

fondul arhetipal al inconștientului colectiv: „nu sincron și în extensiune, ci pe linia de adîncire a misterului individual vom descoperi fondul nostru de identitate generală”. Tradiția „balcanismului” orășenesc este recuperată pe filiera folclorului sapiențial, esențializat paremiologic al lui Nastratin Hogeș și Anton Pann, căruia Barbu îi apreciază *impersonalitatea* („geniul impersonal și fermecător al înțelepciunii țigovețe”) și *anistoricitatea* („helenism neistoric”), din aceeași dorință de a recupera arheologic, prin *epurare*, *abstractizare* și *esențializare poetică*, „geniul” prestigios, universalizabil, dar folclorizat al tradiției locale, conjurînd astfel sentimentul precarității Istoriei și al apartenenței la o cultură periferică „minoră”. Pînă la un punct, neo-păgînismul bizantinizant – în cheie expresionist-folclorică – al lui Lucian Blaga indică aceeași nevoie de recuperare sau de *inventare* a unei tradiții locale anonime și creatoare, aceeași respingere a complexului periferic, mimetic și a raționalismului scientist, aceeași fobie a Istoriei, aceeași nevoie compensatorie a cuceririi unei identități „absolute”, perene. Ideea – generatoare de complexe – a discontinuității noastre istorice și a precarității tradiției noastre culte premoderne este, de altfel, una dintre obsesiile identitare majore ale interbelicului românesc: ea apare la Mateiu Caragiale (intervenția polemică a lui Pașadia din *Craii...*) și la reprezentanții „tinerei generații” (Cioran, Ionescu), nuanțată la E. Lovinescu, răsturnată la G. Călinescu („folclorul țărănesc – adevăratul nostru clasicism”) ș.a.m.d. Un punct de vedere mai rezonabil decît cel al lui Vineș, Blaga și Ion Barbu se dovedește a fi cel formulat de către B. Fundoianu, într-un comentariu pe marginea lucrării lui G. Ibrăileanu, „Spiritul critic în cultura românească”, în *Sburătorul literar*, 10 noiembrie 1922. Contestînd ideea purității folclorului autohton – și, ca atare, „specificul românesc” al inspirației autorilor romantici sau postromantici –, poetul „Priveliștilor” consideră că, la fel ca în cazul Rusiei din secolul al XIX-lea, „aportul personal european” al României rămîne un deziderat. Pe urmele lui Jules de Gaultier, el vede în statutul de „colonie a Franței” efectul pozitiv al unei iluzii: „România actuală, de origine obscură, traco-romano-slavo-barbară, își datorește existența și aparența ei actual europeană grație unei erori fecunde, devenită, în slujba instinctului de conservare, o idee fixă: e ideea originii noastre latine. Fără iluzia aceasta, am fi rămas poate un trib incoherent și balcanic. Istoria românilor, politică și culturală, nu-i decît istoria și aventura acestei idei fixe, fecunde. Un act de bovarism, desigur”.

Abia după război – consideră Ion Vineș – apare cu adevărat, sub presiunea „stilului nou al planetei unificate”, posibilitatea *construcției* unei tradiții (moderne) universalizabile prin intermediul acțiunii

unei elite independente și novatoare, pornind de la necesitățile „colective” și de la filonul artei noastre populare „fără subiect”. Nevoia de ancorare a nonfigurativului modern („arta fără anecdotă”) într-o tradiție premodernă balcanică – în cazul de față, musulmană – e afirmată în parabola euristică din „Promisiuni”, sub forma unui dialog între Hamlet și Polonius: „Mohamet a interzis credincioșilor reproducerea chipului omenesc și porunca lui s-a extins asupra tuturor aspectelor organizate ale naturii. Arta musulmană a fost împinsă către abstractizare. Alături de natura *dată*, ar fi creat *natura nouă*, vis lucid, elan constructiv al minții omului care descompune și alcătuiește după legi înăscute natura... Războaie și cuceriri au oprit popoarele puse sub scutul acelei porunci fecunde, la jumătatea drumului”.

Un precipitat al tuturor acestor idei întâlnim și în „Manifest activist către tinerime...”

Capitolul VII

REVISTA CONTIMPORANUL ȘI COMPLEXUL PERIFERIEI

„Complexul periferiei” se suprapune, în cazul lui Vinea, peste un complex (aristocratic, estetizant...) al „Centrului”, destul de curent în epocă: articolul „Pentru egalitatea în critică” publicat în *Luptătorul*, nr. 235, din 2 aprilie 1921 deplînge discriminarea pozitivă a scriitorilor din Ardeal (taxați drept ruraliști și rudimentari) de către criticii din Vechiul Regat, favorabili lor – mai ales după Unirea din 1918 – din motive politico-identitare. Disprețul autorului îi atinge, în egală măsură, pe membrii Școlii Ardelene – adăpostiți la începutul secolului al XIX-lea într-o Muntenie cu elită infinit mai „rafinată” –, pe Octavian Goga și alți poeți, nenumiți (cu o excepție ne semnificativă), considerați a fi mult inferiori impopularilor Arghezi și Adrian Maniu. Complexul de superioritate estetică a Munteniei (provincie inferioară „civilizațional” Ardealului) în raport cu elitele de peste munți este afirmat cu vehemență: „E o confuzie între instrucțiune și cultură, între civilizație și rafinament. Și între greșa dificilă a sufletului germanic și altoiul natural al spiritului francez. De aceea, oamenii politici și scriitorii Bucureștiului sînt atît de incomparabili esteticeste celor de peste înșingurate stînci...” De pe poziții asemănătoare îi va replica B. Fundoianu care – deși recunoaște că, la talente comparabile, Blaga și Cotruș s-au „lansat viguros”, în vreme cu Maniu și Arghezi sînt „pentru izolați” – introduce niște bine-venite corecții: Școala Ardeleană, de pildă, a constituit – cu latinismul ei didactic – un ferment autentic, iar exemplele date de Vinea ar trebui să nu omită „excepții” precum Lucian Blaga sau Emil Isac. Fundoianu observă cu judiciozitate faptul că problema ridicată depășește „domeniul mic” al articolului de ziar, intrînd „într-un capitol de psihologie literară”. În realitate, „Centrul” – mai exact Bucureștiul – este cel care-i consacră pe scriitorii din provincie: „Scriitorul din București este, în definitiv, singurul creator al faimei literare. El o creează pe aceea a altora. De unde infirmitatea asta, care-l condamnă mai departe la obscuritate?...” Răspunsul la această întrebare (evident retorică) îl dă același Fundoianu: constrîns la o existență meschină, fără ecou public real, scriitorul bucureștean își petrece vremea în cercul

strîmt al disputelor sterile de cafenea, văzînd în confrăți nu un stimulent, ci o concurență care stimulează vanitatea. Nevoia de autoprotecție, așadar, este cea încurajează menajarea colegilor, cărora – în polemici – nu li se menționează numele, spre a nu da apă la moară concurenței: „Redus la o totală critică negativă, scriitorul are nevoie însă de o supapă – o supapă prin care intră, fără control, tot ce nu-i poate dăuna personal. Atunci, de la Capșa pornesc talentele d-lor Cotruș, Blaga, Emil Isac. Atunci Capșa declară că Philippide are talent fiindcă e din Iași – un caz care, din întîmplare, n-a dat greș. Atunci scriitorul român creează el singur, din propria lui nepricepere, inegalitatea critică de care se plînge Vinea” („Literatura Ardealului”, în *Rampa*, 11 aprilie 1921).

*

„Contemporanul face mari eforturi ca să atragă atenția militanților celebri ai artei și literaturii contemporane din Occident asupra Bucureștiului. Corespondența asiduă, schimbul de ziare, de idei, de informații, relațiile și autoritatea pe cari unii dintre noi le au în centrele unde arta modernă e în plină ascensiune au determinat într-o mare măsură curiozitatea amicilor noștri din străinătate. Mulți dintre ei sînt chiar convinși – ne scriu – că în scurt timp elita intelectuală a metropolei noastre nu numai se va pune la curent cu caracterul secolului în care trăim, mișcare-viteză-forță, ci va intra în rîndurile creatorilor și va îndruma societățile înapoiate din Balcani”.

Prezent în forme naiv-entuziaste în articolul „Pentru contemporani” al lui Ion Vinea (1923), complexul de superioritate culturală față de celelalte națiuni balcanice (calificate drept „înapoiate”) exprimă, pe de o parte, nevoia de sincronizare/afirmare culturală a unei națiuni tinere și, totodată, reflexul compensatoriu al unui complex identitar care va face carieră în interbelicul românesc. Pentru Vinea, rolul civilizator, asumat la modul mesianic, urma să revină unei elite intelectuale racordate la cele mai noi manifestări ale spiritului timpului. Această elită ar avea ca misiune promovarea artei moderne autohtone în Occident (și viceversa), recunoașterea ei internațională și depășirea ingraterii condiții imitative (prin intrarea în rîndul „creatorilor”, al exportatorilor de forme și idei). Același entuziasm se regăsește și în nota „Pentru cetitori și scriitori”: „Avem satisfacția de a anunța cetitorilor noștri că ne-am asigurat colaborarea efectivă și inedită a scriitorilor și artiștilor conducători ai mișcării noi din întreaga Europă. (...) De la Paris, Paul Dermée, directorul considerabilei reviste *L'Esprit nouveau*, și poeta Céline Arnaud ne-au

trimis colaborarea lor și și-au luat sarcina contribuției artistice a tinerei Franțe (...) Publicăm azi cronica lui Hans Richter, unul dintre novatorii artei alături de Eggeling, Arp, Giacometti, Marcel Iancu etc. Avem, din Italia, sprijinul asigurat al lui Marinetti, directorul ziarului oficial *Impero*, al marelui sculptor și gravor Prampolini, unul dintre cei mai irezistibili și originali animatori ai artei moderne, și al măestrilor Balla, Carrà, Severini, Boccioni, Chirico, Depero, apoi Moscardelli, Alberto Savinio. Din Franța : Fernand Léer, Braque, Margueritte Crissaz – Olanda : Van Doesburg – Germania : Walden – Ungaria : Cassak (Viena). Vom îngriji ca în revistele acestor prieteni să apară traduceri în limba română și reproduceri după artiștii noștri. Vom rezolva pătrunderea literaturii noastre în străinătate. Vom deschide în țară cale unui curent salubru și înviorător". În schimb, în articolul „Blestemul locului” (publicat pentru prima oară în *Luptătorul*, nr. 505, 25 februarie 1922, și republicat fără modificări în *Contimporanul*, nr. 14, 15 octombrie 1922, cu o greșeală de tipar în titlu : „Blestemul leului”), complexul de inferioritate față de Occidentul european (și... cel de superioritate față de „Balcani” !) se află din nou în prim-plan : „După un șir scurt de popi și de hagioi, cunoscători ai slovei chirilice și ai inscripțiilor de pe piastru și irmilici, Balcanul întreg, Balcanul contimporan, în frunte cu noi, românii, se avîntă prin idei spre cunoașterea primelor taine și, prin analiză, la cunoașterea sufletului”. Deducem că „blestemul locului” cade asupra însuși a mimetismului modern – revoluționar, vanitos, violent, barbar, năvalnic, imitativ și lipsit de gust : „Și atunci, vanitatea imensă a începătorului, revoluționar și năvalnic ca orice începător, ne copleșește. (...) Sperăm în violența primară a sufletului elementar și nou ce ne împinge. Cultura, credem, e ceva care, ca și civilizația, se adoptă, se imită. Clădirile americane, cu douăzeci și cinci de etaje, ne sînt îndemn pentru construcția literară. De ce blestemul veacurilor, de ce blestemul locului pe grafomania noastră juvenilă ?”. Privind cu melancolie la „noblețea intelectuală” a apusenilor, autorul bovarizează patriotic în marginea frustrărilor periferice : „Noi cetim însă în trofeele lor triste și ne prinde o patriotică mîhnire !”, deplîngînd minoratul lingvistic la care inexistența unui „imperialism” politic (și, prin extensie, cultural) ne-a condamnat : „Pentru gînditorul adevărat care vrea să participe la viața intelectuală a secolului, limba lui diferită e, deci, un exil și o osîndă. Situația lui, aci, față de capitalele continentului, e aceeași cu a tracului depărtat de Roma și Atena. Există, știm, argumentul Rusiei, triumfătoare în literatură. Dar Rusia e o mare putere politică, și știm repercusiunea rangului unui stat asupra literaturii sale”. Om de stînga, adept al „democratismului” în politică, Vineanu – artist cu complexe aristocratice –

ironizează subțire „democratismul” cultural : „Concluzia împotriva nobleței intelectuale este de un integru democratism intelectual : scriți, totuși, și îngîmfați-vă, fie și numai de necaz !”. Sîntem, totuși, departe de îndemnul heliadesc pașoptist „Scrieți, băleți, numai scrieți !”...

Adevărata soluție de afirmare externă prin depășirea obstacolului limbii o reprezintă, în aceste condiții, expatrierea, o soluție pe care Vinea (spre deosebire de Fundoianu, Tzara, Panait Istrati sau Brîncuși) nu a ales-o, dar pe care – în opoziție cu tradiționaliștii – nu o vede în contradicție cu specificul autohton. Acuzînd „marea mizerie care a pricinuit acest început de exod al talentului românesc în alte limbi și în alte țări”, autorul apreciază că „scriitorii români nu și-au sacrificat, înstrăinîndu-se, caracteristica lor națională, *Isvor* al d-nei Bibescu, *Chira* și puțin cunoscuta la noi *De nos oiseaux* a lui Tzara se afirmă tocmai prin atmosfera românească de care sînt impregnate”, și că scrieri precum „*Chira Chiralina*, *Isvor* și cele ce vor urma pot coexista în două limbi și a le fecunda deopotrivă”. „Purtătorii de titluri nobiliare” – Charles Adolphe Cantacuzéne, Martha Bibescu, Elena Văcărescu, Anna de Noailles – sînt urmați de cei „înzestrați cu blazonul talentului” : Panait Istrati, Tristan Tzara, Adrien le Corbeau (Rudolf Bernhardt, n.n.), Andre Sernaz (Dan Ciocărdia), Orna Galatz și Alice Călugăru. *Contimporanul* va susține „afirmarea artei românești peste hotare”, fie ea avangardistă sau nu. Va fi „promovată”, spre exemplu, activitatea unor autori neavangardiști de limbă franceză, precum Anna de Noailles, Elena Văcărescu, Martha Bibescu, Céline Arnauld sau Panait Istrati, alături de cea a unor campioni ai artei moderne, precum Brîncuși sau Tzara (cu toții considerați, în subsidiar, ca un fel de ambasadori ai culturii noastre în universalitate). Vor fi, de asemenea, prompt înregistrate ecourile externe ale creațiilor lui Ion Vinea, Marcel Iancu, Milița Petrașcu sau Mattis Teutsch. Speranțe sînt legate și de traducerea în limbi de circulație universală a unor nume autohtone, precum „precursorul” Urmuz sau Jacques G. Costin.

Să ne oprim însă asupra unui alt articol programatic, „Promisiuni” (în *Contimporanul*, an III, nr. 50-51). Dintru început este afirmat – în spirit avangardist – caracterul „internaționalist” al spiritului novator : „Există astăzi, la noi, un public impozant, pătruns de adevărul elementar al artei fără anecdotă, cucerire esențială a secolului care-și fixează astfel un propriu stil. Și mai există, mai presus de vrăjmășiile impotente ale ceasului, o internațională a publicațiilor de avangardă din întreaga lume, creînd deasupra granițelor o atmosferă de emulație (...) care va duce la descoperirea finală a căutatului stil al epocii și al planetei unificate”. Accentul

se deplasează apoi către un internaționalism intelectual idealist și mesianic : „O internațională intelectuală a luat ființă, pe nesimțite, fără congrese, fără programe, fără fonduri de propagandă, și din frământarea aceluiași nevoi, sub imperiul aceleiași chemări și-a împlinit, înainte, limpede, idealul“. Pentru ca în final să asistăm la o afirmare a orgoliului național în materie de avangardism (privit ca expresie supremă a sincronizării) : „Artiștii români și-au spus la timp, și printre cei dintâi, cuvântul. Niciodată, în istoria țării, nu s-a mers astfel, în pas cu vremea“. O deplasare oarecum similară întâlnim și în „Manifestul activist către tinerime“, unde imprecățiile negatoare la adresa artelor „prostitute“ cedează, în partea a doua, locul unor afirmații „constructive“, culminând cu : „România se construiește azi !“. Pe această linie „aurorală“, eroii fondatori de la *Contimporanul* se vor întâlni, la un moment dat, cu mesianismul tradiționalist/naționalist al lui Octavian Goga care, răspunzând unei anchete despre Tudor Arghezi, găzduită în paginile revistei, afirma : „Sînt de partea moderniştilor, fiindcă, în toate împrejurările și în toate sensurile, am simțit laolaltă cu premergătorii. Am adesea sentimentul că ne găsim în fața unui început : țara se face de-abia acum. (...) Socot că Arghezi e un premergător !“ (*Contimporanul*, an VII, nr. 76, p.11). Pe de altă parte, Vinea va găsi de cuviință să răspundă pe larg și vehement unui articol xenofob al revistei lui O. Goga, *Țara Noastră*, în care era numit „Ion Vinea-Iovanaki“ și calificat drept „unul dintre cei mai mari chiulangii ai războiului“. „O replică d-lui Goga“ aduce „precizări“ detaliate privitoare la ascendența paternă românească a autorului (grec după mamă), păstrînd însă tăcerea asupra celeilalte acuze. În altă parte însă, „precursoratul“ capătă semnificații opuse : „Epigoni, cum ne-a numit, într-un acces de scîrbă nedreaptă, Eminescu, de al cărui entuziasm pentru predecesorii slăviți ne îndoim foarte, continuăm azi seria lungă a precursorilor. Așteptăm pe inspiratul de mîine, care să iasă din limitarea balcanică de pînă acum și să producă în planul unic al valorilor universale. Dar cum vom ajunge oare acolo, cînd n-avem o cultură capabilă să completeze pe un om care n-ar ști decît românește ? (...) E un nivel la care trebuie să ne ridicăm colectiv și care de-abia constituie un punct de plecare pentru îndrăzneții porniți să exploreze și să ne aducă, din haos, literatura românească“. Odată cu încheierea Primului Război Mondial și cu prăbușirea definitivă a „vechii Europe“ imperiale din La Belle Époque (fin de l'Ancien Régime, cum nota Mateiu I. Caragiale în ale sale *Efemeride*), nevoia modernizării radicale și a recuperării decalajelor prin arderea etapelor are ca efect o respingere radicală a moștenirii secolului al XIX-lea. Redefinirea identitară și noile provocări europene

aduc cu sine alte tipuri de raportare la tradiție. Semnificativ e faptul că moderniștii radicali se întâlneau cu tradiționaliștii în respingerea „formelor fără fond” din secolul al XIX-lea. Dacă însă *Gîndirea* renova tradiționalismul sămămătorist adăugîndu-i o componentă spiritualistă, cvasimistică, bizantin-ortodoxă, în articolul „Premergătorii”, Vinea contestă realitatea oricărei tradiții „clasice”, denunță provincialismul, mimetismul literaturii culte preexistente și minoratul autohton, pledînd pentru o viziune conformă pulsului sincron al noii Europe moderne : „Astfel am ajuns să învățăm despre clasicii noștri la a căror tradiție criticii creduli ne recheamă adesea cu seriozitate. Astfel se vorbește de o mișcare romantică, țărănească și, fără ironii, pînă și de un simbolism indigen, menit deopotrivă să treacă, dimpreună cu noi, scribi ai momentului, în patrimoniul clasic al națiunii. (...) sîntem mari, sîntem admirabili, fiindcă numai așa vom corespunde necesității de a crede în noi, și care înfrînge orice protestări ale gustului. (...) În spațiul unui veac românesc am condensat evoluția literaturii, întreagă. Avem, de pildă, un Homer în Budai-Deleanu, un Racine în Grigore Alexandrescu, un Hugo în Vasile Alecsandri. Echivalenți am găsit și pentru Baudelaire și Tolstoi, între contemporani. Scriitorul din Europa de azi, în care Viena și Parisul sînt mai aproape de București decît în 1914, caută să-și verifice iluziile despre sine și într-alt fel decît în aceste măsurători cu unități ignorate în afara tribului”. În articolul „Modernism și tradiție” (publicat în *Cuvîntul liber*, seria a II-a, nr. 1, pp. 10-12, 26 ianuarie 1924), întreaga literatură română anterioară modernismului este denunțată ca „import” : „ideea în sine, a unei literaturi române, e un pur și simplu import. Începuturile noastre literare n-au fost o dezvoltare firească a folclorului, ci o deprindere gentilă a primilor bonjuriști. Romantismul lui Eliade și al lui Alexandrescu e de import. Toată literatura secolului nostru trecut e de import, și uneori de import brut, cu modificări în iscălitură. Tărănismul *Vieții românești* și «simbolismul» de la 1908 sînt de import. Coșbuc, singur, e o floare autentică a solului. Firește că s-au scris, totuși, opere de valoare. Dar tocmai aceasta degradează argumentul «importului»”.

O viziune oarecum asemănătoare întîlnim în controversata „Prefață” a volumului *Imagini și cărți din Franța* al lui B. Fundoianu. Deosebirea constă în absolutizarea rolului modelator al Franței față de care tînărul autor se simțea irezistibil atras : „Istoria literaturii ne stă de față și ne spune că literatura noastră a fost un simplu parazitism. D. Iorga a notat admirabil cîndva cît am fost de franțuiziți cu logofătul Conachi, lamartinieni cu Bolintineanu, hugolatri cu Alecsandri. Lista se poate continua. Bălcescu nu l-a uitat pe

Lammenais, cum nu l-a uitat Costache Negruzzi pe Prosper Merimée, Macedonski a început cu Musset și a sîrșit cu Mallarmé. De la 1900 pînă astăzi, peisajul literar își datorește orientarea și substanța lui Baudelaire, și lui Verlaine, și lui Laforgue. De două ori literatura română a încercat să scape de coitul acesta prea excesiv odată cu Filimon, care aducea în bagajul lui literar romantismul german, și a doua oară cu Eminescu, figura reprezentativă a întregii ideologii de la *Convorbiri literare*" (v. B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, ediție de Vasile Teodorescu, studiu introductiv de Mircea Martin, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Minerva, București, 1980, p. 24). Considerînd că o autentică literatură românească începe abia odată cu simbolismul, Fundoianu constată „evoluția” culturii noastre de la condiția de simplu parazit la aceea de „colonie”/provincie a culturii franceze : „Apariția, nu a genurilor, ci a cîtorva talente remarcabile, acum cînd între Eminescu și Arghezi s-a așezat tiparul graiului nostru literar, ne procură un răgaz și o posibilitate. (...) Cultura noastră a evoluat, și-a desinat o figură și o stare, a devenit o colonie – o colonie a culturii franțuzești”. Un asemenea minorat este fatal din pricina diglosiei combătute – inutil – de către un Nicolae Iorga : „Atîrnăm de cultura franceză din pricina bilingvității noastre – cel puțin a clasei suprapuse. Nu putem scrie în franțuzește, ceea ce ar fi singura conduită logică, iar în românește (...) nu putem interesa pe nimeni. Va trebui să convingem Franța că intelectualicește sîntem o provincie din geografia ei, iar literatura noastră un aport, în ce are mai superior, la cultura ei”. Adept al unui aristocratism artistic postsimbolist hrănit de multiple tradiții spirituale, Fundoianu crede în organicitatea culturii, respingînd – pripit și superficial, după cum a arătat-o E. Lovinescu – ideea imitației : „O cultură poate da orientări și sfaturi, materie și stimulente. Nu creează, în tot cazul, oamenii de geniu (...) Dacă literatura noastră a fost un continuu parazitism, vina n-o poate culege cultura Franței, ci neputința noastră de a o asimila. (...) Ce lesne e să reduci sufletul lui Sadoveanu la sufletul slav și ce penibil e să afli – ceea ce demonstrează foarte bine Gh. Lazu pe la 1898 – că sufletul «poetului țărănimii», Coșbuc, se găsește nefelurit în poeziile populare sîrbești sau cehe. În lipsa acestui suflet, am fost nevoiți să ne împrumutăm de aiurea, și iată ceea ce face situația noastră de plîns. Dacă o orientare literară străină e întotdeauna un folos, un suflet străin e întotdeauna o primejdie” (*idem.*, p. 25).

În ciuda opoziției ideologice, există importante puncte de contact cu concepțiile hegemonist-orientaliste ale tradiționaliștilor despre un București văzut ca o „a patra Romă” (Nichifor Crainic) sau ca un „Bizanț după Bizanț” (N. Iorga) în condițiile bolșevizării Rusiei

ortodoxe. Aceeași voință de afirmare și de originalitate, aceeași deplîngere a imitației, aceeași respingere a „minoratului cultural” din secolul al XIX-lea. Putem vorbi în acest sens și despre o nouă conștiință a întemeierii. În definitiv, atît nevoia urgentă a „arderii etapelor” față de Occident, cît și reacți(une)a orientalizantă, anti-occidentală și antimodernă („tentația Orientului”) sînt forme prin care se manifestă nevoia de identitate universală a „culturilor mici”, periferice, locale, exprimată paroxistic, peste un deceniu (1936), în *Schimbarea la față a României* de către tînărul Emil Cioran : „Problema hegemoniei în sud-estul Europei este identică cu aceea a noului Constantinopol. Într-o astfel de problemă nu se poate vorbi decît deschis : *fi-va România țara unificatoare a Balcanului, fi-va Bucureștiul noul Constantinopol?* (...) Dacă Bucureștiul nu va deveni un centru de atracție față de toată această margine a Europei, atunci mai bine l-am dărîma de acum”. Problema este pusă aici – cu cinism – în termeni de putere pură (în cazul de față, regională). Asemenea lui Vinea, deși „disperă de România” și de vidul spiritual în care aceasta a fost aruncată de istorie, Cioran, care visa la o Românie „în delir”, cu „destinul Chinei și populația Franței”, se consolează cu prezumata superioritate culturală a românilor față de a celorlalte națiuni balcanice : „Cultura noastră populară este comună Sud-Estului Europei. (...) Meritul nostru față de celelalte popoare balcanice este că sîntem cei mai *apți* pentru formele spiritului. Căci în Balcani, românul este cel mai puțin țaran. Dacă n-am creat în cultură, ea ne priește totuși. Tot restul Balcanilor pare a dovedi o neprielnicie în cultură care îi justifică renumele periferic” (Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, ediția a III-a, revăzută și autorizată de autor, Editura Humanitas, București, 1990, p. 179). Cu deosebirea esențială că tradiția internă este negată integral, iar cultura tradițională țărănească – repudiată ca minoră și „fatalistă”. Mai „futurist” și mai „constructivist”, în această privință, decît Vinea și Iancu (care valorizau nonfigurativul artelor populare), eseistul disperării admiră „cultura de tip funcțional”, monumentală și industrială, arhitectura lui Le Corbusier, muzica atonală, filozofiile nesubstanțiale, costumele simple ale muncitorilor și „uniforma” politică a țărilor dictatoriale, deplînge paseismul și reacționarismul naționalismului românesc, pledînd exaltat pentru un naționalism „revoluționar”, viitorist, și făcînd, oarecum în spiritul lui Marinetti, apologia „dictaturii populare”, singura în măsură să genereze măreția „imperială” a unei națiuni. Spre deosebire însă de liderul futurist, Cioran pledează cauza unei culturi mici : „Orice naționalism care, de dragul *constanțelor* unui popor, renunță la căile moderne de lansare în lume ratează sensul unui neam, voind să-l salveze. (...) Viziunea reacționară nu înțelege

paradoxul istoric al culturilor mici și care consistă în faptul că ele nu pot să refacă etapele de evoluție ale culturilor mari, ci trebuie să se integreze unui ritm, fără continuitate și fără tradiție" (*idem.*, p. 106). Cîtă deosebire, totuși, față de „patriotismul nostru nu înseamnă încă a păstra, ci a construi"! Spre deosebire de autorul *Paradisului suspinelor*, care era, în fond, un moderat „constructiv", un estetic cu bovarismul avangardei și un democrat cu nostalgia aristocrației intelectuale, tînărul Cioran e un vitalist extremist și un mesianic negativ, delirant, avid de sincronizare nu cu spiritul solar-emanipator al „anilor nebuni", ci cu totalitarismele sumbre ale deceniului patru. Însă dincolo de uriașele diferențe, punctele de întîlnire cu Vinea și, mai ales, cu Fundoianu nu sînt de ignorat. Bunăoară, și pentru Vinea, și pentru Fundoianu, și pentru Cioran, și pentru avangardiști, și pentru tînăra generație, Eminescu („condamnat să scrie într-o limbă necunoscută") reprezintă o excepție care confirmă regula „neantului valah" preexistent.

Un spirit relativ afîn, pînă la un punct, în problema atitudinii față de specificul național – și care, asemenea lui Cioran și Fondane, va părăsi România pentru Franța – este tînărul Eugen Ionescu. Vorbind din perspectiva „adamică" a tînerei generații, acesta denunță „împrumuturile" culturale: „De o sută de ani – ați observat? – se pun neîncetat bazele culturii românești: cred că a venit timpul primei cărămizi" („Pro domo", în *Axa*, nr. 1, 20 octombrie 1932). Răspunzîndu-i lui G. Călinescu în *România literară*, nr. 38, din 1932 („Despre critică și istorie literară"), el va pune un diagnostic pe măsură: „Cultura românească nu a izbutit să exprime realitățile spiritualității autohtone, căroră le rămîne exterioară", identificînd – observație interesantă – un filon „balcanic" (Filimon, Pann, I.L. Caragiale) ocultat deopotrivă de „occidentalizanții sincroniști" și de „tradiționaliști". În *Anatomia unei negații*, Gelu Ionescu vorbește despre un „maiorescianism" al tînărului Eugen Ionescu, „în aparență reductibil doar la negația predecesorilor și chiar a contemporanilor". Dar un „maiorescianism" (mai curînd adamism...) similar întîlnim și în cazul lui Ion Vinea („mentor" al lui E. Ionescu) și B. Fundoianu: aceștia denunță deopotrivă „pastișul" formelor occidentale, deplîngînd discontinuitatea și „minoratul" istoriei românești, lipsa unei limbi de circulație și lipsa unei tradiții culte autohtone.

Dacă însă Fundoianu alege să depășească provincialismul/minoratul cultural, părăsind „colonia" românească pentru mult-visata Franța, Vinea optează – „centripet" – pentru stimularea orgoliului local „modernist": „În ceea ce privește însă modernismul afirmat mai ales de la 1917 încolo, el e, colac peste pupăză, în contrast cu întreaga noastră literatură și artă de la 1800 încolo – e un modernism

de EXPORT. Pentru întâia dată am dăruit ceva străinătății care recunoaște". Demersurile lui Brâncuși, Iancu, Tzara devin argumente legitimizează oferite adversarilor tradiționaliști. (Ca o ironie a istoriei, naționalismul protocronist al anilor '70-'80 va relua argumentele lui Vinea, încercând să impună imaginea unui precursorat european al avangardei românești; ideea – contestabilă – a devenit deja un loc comun al istoriei noastre literare). Comentînd, în avanpremieră, o expoziție a lui Marcel Iancu de la Maison d'Art, Vinea ținea să sublinieze că „Poporul nostru este dintre cele mai înclinate să accepte și să creeze în pictura abstractă. Cele mai multe scoarțe, în Moldova și Basarabia mai ales, trădează predilecția și priceperea artistului anonim în speculațiile de armonizare a culorilor și a formelor pure. Avem, deci, pentru înțelegerea artei noi, un punct de reper și de plecare specific național” („Noua expoziție a lui Marcel Iancu”, în *Facla*, 8 decembrie 1923). Autorul va opune „falsei tradiții” culte (de import recent) autenticitatea tradiției populare locale, pe care o revendică drept substrat „legitimător” al avangardismului autohton: „Pictura fără subiect și literatura fără subiect nu sînt, însă, lipsite de legături cu arta și poezia noastră populară. O plimbare pe cheiul Dîmboviței printre scoarțele țărănești e mai persuasivă decît orice argumentație. Poezia populară, de asemeni, cînd nu e corectată și adăogată de colecționari, e cea mai scutită de subiect și de logică narativă, dar cea mai construită și mai plină de atmosferă dintre poezii. Iată-ne întorși, din pivnițele capitalului, pe căi simple și depărtate, la vatră” („Modernism și tradiție”). Idee similară – pînă la un punct – celei formulate în același an de un pictor „gîndirist”, Francisc Șirato: „Arta țaranului român e de invențiune, de concentrare, pătrunzînd prin sentiment pînă la esențialul formei. El nu copiază și nu imită natura. Natura o spiritualizează prin purificare și o exprimă printr-un echivalent geometric forma liberată de existența corporală. Pe covoare și scoarțe, linia, pătratul și alte forme geometrice sînt organizate și proporționate dimensional, în colori primare, ce sînt gustate cu puterea unui spiritualism estetic” („Arta plastică românească”, în *Gîndirea*, anul IV, nr. 1, octombrie 1924). Apropierea existente, pe linie expresionistă, între grupările de la *Gîndirea* și *Contemporanul* au fost investigate atent și cvasicomplet în studiul lui Ov.S. Crohmălniceanu. Ceea ce separă, aidoma unui turnesol artistic, optica unui Ion Vinea de cea a lui Șirato (pentru a da doar acest exemplu) este, fără îndoială, *spiritualismul*. Abstracționismul *Contemporanului* rămîne unul „laic”, estetic.

În general, comentatorii nu au acordat prea multă atenție „complexului” localist de la *Contemporanul*. O excepție relativă: Simion Mioc; acesta sesizează – cam prolix și bombastic... – la autorul

Paradisului suspinelor un „ritm elegiac de titan paciurian, care nu poate sau nu vrea să se rupă de matca sa telurică, roditoare de prea multe arborescențe culturale epigonice, deși conștiința sa cutreierase realități spirituale plene” (op. cit., p. 72). „Matca telurică” este – firește – tradiția autohtonă pe care Vinea încearcă să o racordeze la ritmurile moderne ale „planetei unificate”. Criticul face în acest sens o paralelă relevantă cu opiniile „moderate” ale unor Arghezi și Blaga. La fel de bine am putea să apropiem însă poziția lui Vinea de atitudinea lui B. Fundoianu din prefața la *Imagini și cărți din Franța* (1922) sau de articolele lui N. Davidescu din *Flacăra* aceluiasi an cu privire la inexistența unei tradiții literare românești presimboliste (amblele – combătute ferm de către E. Lovinescu în *Sburătorul*), dar și de profetismul vaticinar al tînărului Emil Cioran, care va face *tabula rasa* din tradiția culturală autohtonă, sau de complexul provincial care transpare din articolele tînărului Eugen Ionescu. Remarcînd faptul că „Febrilitatea afirmării, bucuria intelectuală cu care Vinea consemnează prezențe românești peste hotare nu-l împiedică, totuși, să vadă lucid situația de fapt a avangardei noastre”, S. Mloc vede în afirmația poetului din articolul „Naționalism, rasă, tradiție” (*Patriotismul nostru nu e încă a păstra, ci a construi*, subl. a.) „o frază care explică militantismul său modernist ca o reacție la insuficiența noastră dezvoltare artistică”. Prin urmare – un *patriotism constructivist*, *nonetnicist*, *emancipator*, un „sincronism organic” opus „naționalismului școlar și cazarmăgiu al patriei de afaceri”. Din articolul citat – un comentariu pe marginea definiției națiunii la Ernest Renan – se desprinde o atitudine particulară față de problema națiunii și a tradiției. O atitudine, am putea spune, pe măsura României de după 1918, țară „în care răsună, legitim, patru limbi” : „Fondul comun al trecutului nu sînt regii și faptele de arme cari se șterg ca un zgomot și ca un spectacol. Nu sînt nici urile timpului, nici orgoliul lui deșert. Sînt ceea ce n-avem aci. O tradiție, adică, și o avuție culturală care a prefăcut sufletele, în parte, și a pregătit un caracter unanim ce determină tendințele, fără să le limiteze”. Antitraditionalist, angajamentul lui Vinea în promovarea modernității radicale are drept țintă *construirea unei tradiții* refuzate de o istorie discontinuă. Lamentoul din „Blestemul locului” cedează în favoarea optimismului vizionar, întîlnind – peste timp – reprezentările geopolitice ale neoconservatorilor americani din anii 2000 despre „vechea” și „noua” Europă : „Sîntem asemenea americanilor și civilizația noastră are înfățișarea unei emigrații pe pămînturile, totuși, strămoșești. Munca de construcție pe care o vom încredința, de-abia, spre conservare altora, celor ce se vor mîndri cu patriotismul superior al lui Renan, de-abia începe. (...) Vom

fi slăviții și sfinții secolelor următoare. Și scriitorul patriotismului de atunci, care va privi criptele noastre cu ochi reci și le va ceti cu vorbe cumpănite, nesocotind glorioasa țară, are să împrumute, desigur, ca și cel de azi, pus în fața legendelor de pînă acum, învinuirea de înstrăinător și blestemător, din partea unor contemporani stupizi, stupizi ca toți contemporanii (sic!)”.

Numeroase însemnări din *Contimporanul*, îndeosebi cele de la rubrica de „Note, cărți, reviste”, trădează un complex difuz de inferioritate locală dublat de frustrarea nerecunoașterii externe. Eclectismul estetic și ideologic al revistei lui Vinea, accentuat cu trecerea timpului și sancționat de mai radicalele *Integral* și *unu*, nu este, credem, fără legătură cu acest complex.

Voi urmări în continuare evoluția notei „identitare” care particularizează identitatea *Contimporanului* în raport cu toate celelalte publicații avangardiste din România interbelică. Decupajul are în vedere mai ales ecourile avangardei românești în străinătate și imaginea României în afară.

Preocuparea pentru traducerea și promovarea artei românești moderne apare chiar din primul număr al revistei la B. Fundoianu („Ferestre spre Occident”), care va reveni, din varii unghiuri, asupra ei. În pagina 7 a numărului 45, o notiță anunță că „*La revue européenne* no. 13 publică începutul unei nuvele a compatriotului nostru Panait Istrati. Viața din portul Brăilei este interesant descrisă”, iar din numărul 55-56 aflăm că „Marți 25 Februar, a avut loc conferința d-lui Jacques Noir despre Hélène Vacaresco – sub președinția ministrului român Diamandy și cu concursul d-nei Madeline Roch și Hélène Vacaresco”.

După cum se vede, reprezentanții statului român sînt apreciați atunci cînd fac bune oficii de susținători ai culturii românești – fie ea și neavangardistă – în străinătate... O notiță din numărul 47 semnalează numărul 5 al revistei de avangardă *Inicial* din Buenos Aires, indicînd interesul publicației argentinienne față de modernismul românesc: „splendidă revistă redactată de scriitorii spanioli, sud-americani, de avangardă Roberto Ortelli, Homero Guglielmi, Roberto Smith, Ruiz de Gallarela. Se ocupă într-un articol de mișcarea artistică modernă din România – Un studiu asupra contesei de Noailles, de Augustin Baasave”.

La rubrica „Note-cărți-reviste” a nr. 75, alături de un comentariu despre poetul renascentist Maurice Scève (considerat „precursor” al noilor curente moderne și „al treilea mare poet după Ronsard”, din sec. al XVI-lea), o notă salută gloria transatlantică a modernismului și a „compatriotului” Panait Istrati: „*Amauta*, revistă lunară de cultură peruviană, apare la Lima sub direcțiunea d-lui

Jose Carlos Mariategui. Sumar extrem de variat, cu o accentuată notă de polemică politică și umanitaristă. (...) Revista (36 pagini mari) denotă un ferm curent modernist în America Latină. Dintr'un placard aflăm de gloria compatriotului nostru Panait Istrati pe malurile Rimacului : *Kyra Kyralina* a fost tradusă de d. Eugenio Garro".

Din nr. 67 aflăm că „Salonul de artă al *Sturm*-ului din Berlin (...) a deschis o sală de lectură cu 50 de reviste străine de literatură, muzică, artă la îndemîna vizitatorilor. *Contimporanul* este expus". Iar în nr. 60, un comentariu despre numărul 5 al revistei *Bibliografia* constată „progresul" artei noi autohtone expuse la tîrgul de carte din Florența : „Despre tîrgul cărții din Florența și sala românească, Alberto Marco scrie «prezența de azi a României constituie un vădit progres față de participarea din 1922 atît prin numărul editorilor expozanți, cît și prin calitatea materialului expus». Găsește apoi că expoziția românească se prezintă sub o înfățișare individuală proprie. «Scoarțele basarabene complectînd podoaba sălii dau o imagine de drumul parcurs de ornamentația grafică română dela inspirația ei populară la starea ei de azi»".

Relațiile privilegiate ale *Contimporanului* cu avangarda belgiană sînt ilustrate inclusiv prin semnalarea ecourilor „expoziționale" românești în presa (socialistă) din Belgia : „*La Wallonie* (organ cotidian al democrației socialiste Liège), anunță participarea pictorilor belgieni la expoziția internațională a revistei *Contimporanul* la București. Sînt J. Peeters, Floquet, Maes și liegezul Marcel Darimont, unul din cei mai viguroși și măestriți xilografi ai Belgiei" (nr. 49). În nr. 72, un volum al lui Georges Linze – probabil, cel mai apropiat colaborator extern al *Contimporanului* – este elogiat, fără a se omite locul de apariție a unora dintre poemele componente : „1930 de Georges Linze (Liège) ; colaboratorul nostru e un Sf. Paul al modernismului belgian. Poemele sale sînt tot atîtea manifeste concise, dure, rectilinii și pasionate. Unele poeme au apărut în *Contimporanul*". Din nr. 73 aflăm că „*La Bruxelles* se deschide în curînd expoziția colaboratorului și prietenului nostru P. Floquet. Expoziția se anunță ca o explozie". Colaborator și prieten al revistei lui Vineanu și Iancu este și Sidney Hunt. O semnalare a revistei londoneze *Ray* îl revendică pe avangardistul englez ca pe blazon al *Contimporanului* : „unica revistă de artă nouă din Londra. Anglia conservatoare pînă mai eri trece prin criza dezvoltării sale. Sidney Hunt, colaboratorul nostru, este și un excelent redactor și organizator".

O notă strecurată în paginile nr. 50-51 informează cu mîndrie : „Compatriotului nostru Artur Segal i s'a cumpărat de către comuna Berlin un tablou pentru muzeul de la Kronprinzpalais, din expoziția

anuală a lui «Juryiel». E singurul tablou reținut pentru muzeu – și încă un tablou «modernist». Numărul 96-97-98 conține o reproducere după *Țigancă* de Milița Petrașcu, „sculptură reținută de muzeul din Haga”, iar în pagina 4 a nr. 77, un text redacțional citează superlativele absolute cu care *Cahiers d'art* a întâmpinat sculpturile expuse la Paris ale Miliței Petrașcu: „Despre colaboratoarea noastră Milița Petrașcu, d. Christian Zervos, prestigiosul critic de artă parizian care i-a admirat numai cele câteva bucăți expuse la galeria Briand Robert din Paris, scrie într-un număr al marelui reviste *Cahiers d'Art*: Fostă elevă a lui Brâncuși, D-na Petrașcu este fără îndoială femeia-sculptor cea mai bogat înzestrată în clipa de față. Comparată cu celelalte femei, le e superioară din toate punctele de vedere. Ele vorbesc mult de arhitectură, dar nu țin seama de ea, în operele lor. Vorbesc de desen, dar liniile lor sînt totdeauna moi. (...) «Cavalerul» său (lucrare expusă la noi sub titlul *Jeanne d'Arc*) este o operă foarte frumoasă, care indică în același timp limitele ce se pot atinge nepedepsit în abstractizarea obiectelor”. În nr. 77, o notiță despre „*De Stijl* la 10 ani” înregistra supremația lui Brâncuși în clasamentele noii sculpturi europene față de Lipschitz și Arhipenko: „un articol despre Brâncuși, în care e situat deasupra lui Arhipenko și Lipschitz, și reproduceri după câteva din sculpturile sale din cari, bineînțeles, nu lipsește nici vestita «Maică»”. (*Nota bene*, în *Modernism și tradiție*, 1924, Vineea scria: „Azi, e universal recunoscut că sculptorul Brâncuși a influențat, prin elevii săi Lipschitz și Arhipenko, mult mai celebri decît maestrul însuși, întreaga plastică modernă”). Iar într-o notiță din numărul 100, umorul literaturii lui Jacques G. Costin din *Exerciții pentru mîna dreaptă și Don Quijote* e considerat superior celui al lui Jaroslav Hašek...

Contactele externe ale *Contimporanului* (realizate prin intermediul lui Marcel Iancu) cu reprezentanții mișcărilor avangardiste europene sînt semnalate constant în paginile revistei; de fiecare dată, artistul publică și portretele în desen ale interlocutorilor săi. Un anunț din pag. 6 a nr. 64 informează că: „În recenta sa călătorie în Occident, Marcel Iancu a revăzut pe prietenii *Contimporanului* din Franța, Germania, Elveția, conducătorii mișcării literare și artistice din acele țări”. Majoritatea declarațiilor/interviurilor oferite de aceștia vor fi publicate în nr. 67, dedicat suprarealismului. Unul singur însă – Joseph Delteil – se „pronunță” asupra literaturii române: „Nu cunosc literatura română, dar am o deosebită dragoste pentru dînsa (sic ! !). Primul meu volum, *Le coeur grec*, a fost prefăcut de Elena Văcărescu și printre prietenii mei îi număr pe Șoimar, pe Fondane și pe Ion Minulescu”. Tot în nr. 64, Marcel Iancu îi ia un interviu Hélènei Kră, căreia „îi incumbă toată partea

creatoare a noiei edituri Simon Krà, avantgarda librăriei franceze". Interlocutoarea enumeră câteva succese de public ale suprarealiștilor: „Cele mai mari succese le datorăm însă tineretii. «Manifestul Surrealist» al lui Breton și *Ariane de Ribemont d'Essaignes* sînt epuizate. *Deuil p. Deuil* par Desnos, o revelație. *Horace Pirouelle* de Philippe Soupault și *Il était un boulangère* de Benjamin Përret (sic) sînt foarte căutate", și promite promovarea literaturii române în Franța: „Am tradus mulți autori străini și sperăm într'o bună zi să facem cunoscut Franței și «spiritul românesc» în care am mare încredere fiindcă... Trebuie să vă spun că noi, Francezii, vindem cele mai multe cărți în România". În faza ei „artistică", revista *Contimporanul* a prezentat destul de atent manifestele suprarealiștilor, a recenzat al doilea manifest suprarealist al lui Breton, a publicat în original (v. nr. 57-58, aprilie 1925) Declarația de la 27 ianuarie 1925 a grupului suprarealist francez (despre caracterul revoluționar „total" al mișcării) și scrisoarea deschisă adresată de suprarealiști lui Paul Claudel, pe atunci ambasador al Franței în Japonia; răspunzînd unui interviu acordat de poetul *Odelor* în *Il Secolo*, reprodus în revista *Comoedia* din 17 iunie 1925, care taxa dadaismul și suprarealismul de „pederastie", textul scrisorii se remarcă prin caracterul anticolonial, antioccidental și antifrancez, dar și prin credoul artistic „revoluționar" opus conservatorismului liric claudelian (v. nr. 64). Volumele lui Desnos, Delteil, Soupault sînt, și ele, prompt recenzate: „contimporanii" nu au rămas datori, deși simpatia pentru suprarealismul francez este mai curînd conjuncturală, bazată pe afinități de suprafață, pe receptivitatea la avangarda europeană și pe apartenența comună la „spiritul nou".

Complexul nerecunoașterii externe se manifestă uneori la *Contimporanul* printr-un complex de superioritate, ilustrat – compensator? – prin teza „precursoratului" autohton în materie de avangardism. Iată – în acest sens – o notiță din numărul 47:

„M. Seuphor. *Carnet Bric-à-brac* (ed. Het Oversicht), versuri și proză în flamandă și franceză, în maniera paralogică ilustrată la noi de Urmuz, mai tîrziu în străinătate de Kurt Schwiters."

și o alta, din nr. 52:

„*La vie des lettres et des Arts* Robert Lévy scrie despre reînnoirea literaturii psihologice prin Freud, lucru de mult realizat la noi de I. Vineia și Tzara". (Nu se precizează în ce a constat contribuția lui Tzara la „reînnoirea literaturii psihologice"...). În forme specifice, „complexul" periferic se manifestă atît în cazul lui Ion Vineia, cît și în cazul lui Marcel Iancu. Întors în România ca urmare a rupturii față de dadaismul anarhist al lui Tzara (ruptură care îi va separa pentru totdeauna pe cei doi comilitoni de la *Simbolul* și mai apoi de

la Zürich), Iancu înregistrează iritat nemenționarea sa de către René Crével într-un interviu acordat de Tzara pentru *Nouvelles littéraires*. O notă amplă din nr. 49 al *Contimporanului* aduce – pe un ton vehement – „precizări” de ordin istoric, altminteri justificate : *Nouvelles littéraires*. M. René Crével oublie vite. Nous ne pouvons autrement nous expliquer l'omission qu'il fait dans son interview avec Tzara du nom de Marcel Ianco, peintre dont Tzara, en retraçant l'histoire du mouvement Dada, doit en avoir parlé. Si d'ailleurs aurait feuilleté la „Cabaret Voltaire” et la collection Dada No. 1,2,3,4 et 5, – dont il parle si souvent, il se serait aperçu a coup sûr de la place prépondérante que les contributions d'un des plus grands peintres de notre pays tiennent dans ces pages, a cote d'Arp, R. Huelsenbeck, Hugo Ball, qui peuvent en témoigner. Cela crève les yeux. Et comme il paraît être un des lecteurs on ne put plus dégustatifs des publications de cette époque 1915-1918 m. Crével doit nécessairement se rappeler que L'Aventure Céleste de M. Antipyrine a été entièrement illustrée par Marcel Ianco.

Insatisfacției provocate de insuficienta (re)cunoaștere în afară a artiștilor novatori din România îi corespunde o reacție similară față de cazul artiștilor români consacrați în străinătate, dar ne(re)cunoscuți în țară. O notă din nr. 49 al revistei o promovează în acest sens pe poeta franco-română Céline Arnould : „L'esprit nouveau (no. 25), dir. Ozenfant & Jeanneret. Cronica literară e atribuită d-nei Céline Arnould. Despre această poetă care ocupă în generația nouă a Franței locul pe care contesa de Noailles îl ține între scriitorii de-acum maturi vom vorbi. E foarte puțin cunoscută la noi, firește : e româncă !”.

Iar comentariul bilanțier din nr. 52 pe marginea expoziției internaționale a *Contimporanului* îl prezintă pe Constantin Brâncuși în următorii termeni : *Brâncusi presque inconnu dans son pays, déjà fameux dans le monde entier l'un des premiers qui ont prophétisé la nouvelle beauté*. Liderii constructiviști ai *Contimporanului* își exprimă, nu o dată, decepția față de starea arhitecturii din România. Preluând din revista pentru Olanda și Indii – *Bouwen*, din Harlem – o informație privind construirea Școlii politehnice din Raval în urma unui concurs internațional de proiecte, autorul notiței – probabil Marcel Iancu – comentează cu amărăciune : „La noi clădirile publice sînt încredințate fără concurs (necum internațional), pe bază de afaceri sau favoruri politice” (*Contimporanul*, nr. 49). În nr. 63 se anunță că, „sub direcția concetățeanului nostru Jean Badovici, apare la Paris, în editura Albert Morance, *L'Architecture vivante*, cea mai de seamă culegere de reproduceri după machete, planuri și construcții de arhitectură nouă” ; publicația va fi deseori semnalată în *Contimporanul*. Decalajul autohton în materie de stil arhitectonic ar putea

fi surmontat – în opinia „contemporanilor” – prin învățarea lecției simplității constructive de la „popoarele civilizate”: „1000 IDEI pentru interior, strânse și publicate de Alexander Koch (Darmstadt). Antologie a locuinței de bun-gust. Arhitectura noastră atât de săracă, cu toate că prea încărcată, va putea învăța mult gustul timpului și frumusețile sale de la aceste popoare civilisate cari au revenit la forma cea mai umilă și geometrică ca expresia rafinată a conștiinței moderne” (nr. 67). Într-un articol intitulat „Bucureștii accidentelor” (nr. 70), Marcel Iancu surprinde specificul autohton pornind de la devălmășia „orientală” a arhitecturii și a moravurilor: „Creșterea rapidă și destrăbălată a orașului nostru e fructul desorientărei. În ciuda legiurilor șchioape și a fațadelor «de stil» capitala țării rămîne (...) un exemplu de orientalism”; o devălmășie în care „totul este neprevăzut, totul este întâmplare, accident”. Pentru liderul constructivist, adept al „simplității” unui nou clasicism funcționalist, geometrizant și abstract, racordat pulsului novator al Occidentului, *accidentul* e o „emblemă” a capitalei României: „Accidente de circulație, accidente de igienă, accidente de arhitectură. *Accidente* sînt și regulamentele cari «organizează» construcția fiindcă nu există nici răspundere, nici orientare. (...) Accident este și așa-numitul stil românesc. Dacă vreodată călătorilor străini Bucureștii s’au înfățișat sub o formă simpatică, azi ei vor pleca cu amintirea unui oraș de bilci, unui conglomerat fără armonie, fără ordine, fără stil și fără suflet. Unde sînt ediliile noștri? Dar a cui poate fi răspunderea în cetatea hazardului și nepăsării?”. Prins el însuși între Occident și „accident”, arhitectul, care a făcut, pînă la urmă, școală, stimulînd creativitatea reformatoare a unor G.M. Cantacuzino, Octav Doicescu sau Horia Creangă, își trădează – din nou! – astfel rezervele față de hazardul dadaist al fostului său prieten Tristan Tzara... Respingînd „împestrițarea culorilor” și „vălmășagul formelor” balcanice, Iancu – „creierul mare” al *Contemporanului* – își exprimă, de fiecare dată, credoul estetic: „Simplitatea scheletului constructiv e năzuința de azi, ceea ce e util nu poate fi urît”. („Estetica nouă”, nr. 63)

Aspirația la internaționalizare, prin editarea și traducerea în marile centre culturale europene, apare exprimată într-o notiță din nr. 97-98-99 privind preconizata apariție a volumului *Exerciții pentru mîna dreaptă și Don Quijote* de Jacques G. Costin: „Volumul lui J.G. Costin, după apariția lui în țară, va fi tradus și publicat de către o editură franceză și una germană”.

Tot ca o expresie a afinităților revistei față de arta socială, „angajată”, și – deopotrivă – față de afirmarea în cadrul unei limbi de circulație internațională trebuie privit și interviul realizat de Sergiu Milorian cu Panait Istrati în numărul 60 al *Contemporanului*.

(cu un portret în desen de Marcel Iancu). Evident, literatura lui Panait Istrati nu avea nici o legătură cu avangarda, însă „idealismul” democratic al *Contimporanului* (grefat pe o linie socialistă reprezentată, între alții, de N.D. Cocea sau Eugen Filotti) și, nu în ultimul rînd, obsesia deprovincializării artei românești sînt afinități ce explică întru cîtva cultivarea lui Istrati de către revista constructivistă. Relatînd experiența prieteniei cu Romain Rolland, autorul *Haiducilor* face – la cerere – cîteva aprecieri privind dificultățile scriitorului român de a depăși barierele lingvistice în vederea „internacionalizării” artei sale naționale: „Dacă avem o inferioritate, apoi aceasta e nenorocul nostru de a scri românește. Atît. Încolo, aceeași lume, aceeași artiști, aceeași artă, dar cu avantajul unor limbi mai răspîndite (...) și cu un sistem de reclamă care n'are nimic de-a face cu arta. (...) Doresc din tot sufletul ca scriitorii viitorului să fie poligloți și universali. (...) Pînă atunci, orice înflorire în sera naționalului e condamnată la ofilire”. Este afirmată, în acest sens, nevoia transcenderii sociale a idealului autonomist – și „burghez” – al artei pentru artă: „arta trebuie să mai fie și o artă-steag”. *Contimporanul* va publica în nr. 61 un credo al aceluiași Panait Istrati: „Între frumusețile artistice și liberarea omului (articol scris pentru *La revue des autodidactes*, care trebuia să apară la Toulouse...)”, din care se reține ideea că „frumusețea artistică singură nu înseamnă nimic în epoca noastră” (la rîndul său, Marcel Iancu clama: „frumosul în artă e o prejudecată”) și nevoia luptei împotriva „parazitismului” estetic al artei „burgheze”.

Obsesia pentru imaginea externă a culturii române se accentuează în ultima serie a *Contimporanului*, odată cu intrarea în redacție a lui Romulus Dianu și cu deschiderea progresivă a publicației către orientări ideologice și estetice nonavangardiste. În comentariul lui Dianu despre scriitoarea conservatoare poloneză Marya Kastarska, acesta o numește „ambasadoare culturală a patriei sale”, tonul articolului vîdind – pe ansamblu – un acut complex de inferioritate identitară, dublat de un transparent elogiu al gîndirii reacționare: „Eram umilit și deconcertat. Patriotismul acesta luminat de un întreg sistem filozofic doctrinar pînă la Barrés, Nietzsche și Maurras nu bănuiam că, poate lua de circumstanță forma elegantă a unei politici de expansiune culturală ca aceea întreprinsă de buna scriitoare. Și nu vedeam în jurul meu pe nimeni care să-i semene în aspirații și care, fără investitura oficială, să aducă pe acest tărîm servirii patriei de o atît de însemnată și rară importanță”.

Nevoia unei „ambasadoare externe” a culturii române, dar – probabil – și apropierea de Partidul Național-Tărănesc a unora dintre conducătorii revistei explică publicarea în nr. 93-94-95 a

unui articol „în exclusivitate”, semnat de principesa Martha Bibescu, despre Iuliu Maniu și despre moșia părintească („Iuliu Maniu”). Iar comentariul redacțional din nr. 81 despre grupajul special dedicat de revista *Der Sturm* mișcării moderne slovene indică în mod explicit frustrarea „contemporanilor” față de ignorarea avangardei autohtone. Revista expresionistă germană prezenta în mod consecvent mișcările avangardiste din Europa, iar absența României – țară mult mai mare și cu o cultură mult mai puternică decât a Sloveniei – avea de ce să deconcerțeze. Pe de altă parte, nu se poate vorbi de inexistența unor „ambasadoare” pariziene relativ eficiente ale literaturii române: în 1931, activa scriitoare, traducătoare, publicistă și militantă feministă Sarina Cassvan-Pas (membră a unei ironizate „academii feminine” franceze, alături de protectoarea sa Elena Văcărescu, de Anne de Noailles ș.a.) publica la Paris o antologie de proză scurtă românească intitulată *Contes roumains d'écrivains contemporains* și prefațată de către contesa de Noailles. Volumul cuprindea textele a 22 de autori, de la M. Sadoveanu și Tudor Arghezi la Ion Vinea...

În mod ironic, dezideratul popularizării avangardei românești la *Der Sturm* va fi realizat, nu peste multă vreme, de către... rivalii de la unu, considerați, probabil, ca fiind mai radicali și mai reprezentativi pentru spiritul avangardist. Interesant e faptul că „uniștii” s-au lăsat rugați, acceptând – finalmente – realizarea grupajului mai curînd din calcul promoțional decât din afinități cu programul artistic expresionist-constructivist al importante reviste germane. Într-o notă din numărul 32, citim următoarele: „*Der Sturm*, numărul pe iulie-august (august-septembrie) e consacrat grupului unu. Solicitați de Herwarth Walden, directorul lui *Sturm*, poet și unul dintre cei mai aprigi pionieri ai Germaniei moderne, de a-i întocmi un număr românesc contemporan, după cum a consacrat mai tuturor țărilor cu o mișcare nouă de artă, am acceptat. Acest număr special începe cu un articol explicativ al d-lui Stephan Roll, după care urmează traduceri germane, făcute de prietenul nostru și poetul vienez Leopold Kosch, versuri și proză de Geo Bogza, Al. Dimitriu-Păușești, Benjamin Fondane, Raul Iulian, Moldov, Sașa Pană, Stephan Roll, Urmuz, Ilarie Voronca și A. Zarembo”. Leopold Kosch era, pe atunci, socrul pictorului Victor Brauner.

Schimbul de servicii nu s-a realizat însă și reciproc, iar explicația dată peste ani de Sașa Pană ne scutește de comentarii: „Herwarth Walden ne-a trimis și un teanc de manuscrise ale colaboratorilor de la revista pe care o redacta, spre traducere și publicare într-un viitor unu. Ceea ce n-am făcut. Acel material se află și astăzi în arhiva mea. Nepublicîndu-l, a prevalat părerea lui Roll, noi, de pe

pozițiile suprarealismului, depășisem constructivismul și expresionismul *Sturm*-ului. Cred că purtarea noastră a fost cam șoltică-rească și a supărat pe corifeul avangărzii germane" (*op. cit.*, p. 289).

M.H. Maxy, redactor al *Contimporanului* pînă la ruptura din 1925, a expus în 1922 la Berlin, sub egida grupului *Sturm* al lui Walden, prezență semnalată aproape număr de număr în paginile revistei lui Vinea și Iancu și comentată, în numeroase rînduri, elogios. Afinitățile dintre cele două publicații sînt numeroase, mergînd de la eclectismul expresionisto-constructivist cu influențe futuriste pînă la interesul pentru popularizarea avangardelor „periferice”. În *Literatura română și expresionismul*, Ov.S. Crohmălniceanu menționa reproducerea unor lucrări de Marcel Iancu, M.H. Maxy și Mattis Teutsch, precum și publicitatea pe care *Sturm*-ul o făcea *Contimporanului* (faptul poate fi de altfel constatat și din consultarea colecției). Criticul se înșală însă exemplificînd culminarea acestui „interes reciproc” prin „închinarea unui întreg număr literaturii române moderne” de către revista berlineză. Am văzut de ce...

Accentele de orgoliu/complex „localist” ale *Contimporanului* nu se regăsesc în paginile celorlalte publicații de avangardă ale anilor '20 (*Punct*, 75 HP, *Integral*, *Urmuz*, unu ș.a.). Subintitulată „Organ al mișcării moderne din țară și străinătate”, *Integral* are, pe lângă redacția de la București, o „redacție” pariziană (cu B. Fondane și Mattis Teutsch, mai tîrziu, Ilarie Voronca), acesteia adăugîndu-i-se, începînd cu numărul 8, o „redacție” în Italia, la Pavia, avîndu-l ca reprezentant pe Mihail/Ernest Cosma. Redactorii externi publică numeroase materiale/grupaje de promovare a artei avangardiste internaționale, dar preocupările pentru „imagea României” sînt mult mai reduse decît la *Contimporanul*, probabil în ideea că „modernismul dă drept de descetățenire”. O precizare din deschiderea rubricii de „Notițe” a numărului 8 oferă explicațiile necesare : „Revista noastră a pus în contact pînă acum publicul de la noi cu trei spirite reprezentative moderne din Occident : Cocteau, pictorul Delaunay și Pirandello. N'am vrea să ne covîrșim cu un elogiu de sine ; ne punem însă în unison cu ritmul accelerat al epocii și spiritualitatea ei ubicuă. Peste socotelile diplomatice ale politicianilor, cari pun în jurul țărilor tranșee de sîrmă ghimpată, se înfăptue trainică, solidară, liberă, *Internaționala umană*. Modești pionieri, nu ne facem decît o datorie. Colaboratorii noștri : Ilarie Voronca, redactor pentru Franța, și Mihail Cosma, redactor pentru Italia, ne vor pune continuu în contact direct cu cele mai expresive capete ale spiritului modern”. *Fenêtres sur l'Europe*, titlul unei rubrici a lui Fondane, poate fi – astfel – extins asupra întregului *Integral*.. În dialogul lui Mihail Cosma cu Luigi Pirandello („Dialog într-un hotel. De vorbă cu Luigi

Pirandello", în *Integral*, nr. 8, pp. 2-3), poetul român – viitorul suprarealist Claude Sernet, emigrat după 1930 la Paris și fondator al grupului/revistei *Discontinuité* alături de Arthur Adamov, erijat deocamdată în promotor al noului curent „integralist” – îi indică dramaturgului italian o cale vizînd „cît mai strînsa colaborare între arte”, definindu-și astfel sintetic opțiunea programatică: „INTEGRALISMUL. Considerîndu-l ca o sinteză științifică și obiectivă a tuturor efortărilor estetice pînă în prezent încercate (futurism, expresionism, cubism, suprarealism etc.), totul pe fundamente constructive, și tinzînd să resfrîngă viața intensă și grandioasă a secolului nostru răscolit de vitezele mecanicismului, de inteligența rece a inginerului și de triumful sănătos al sportsman-ului, – integralismul vă oferă garanțiile artei viitorului?”. Iată, pe scurt, și răspunsul diplomatic al dramaturgului italian: „M'am declarat, dela început, împotriva oricărei regule. Artă nu poate fi constrînsă în forme. E liberă, anarhică, dinamită. (...) Individualitate absolută (nu cooperare). Voința și programatismul sînt nule. Am fost în contra școlilor literare. Ca etichete, nu ca mentalitate. Dar sintetizînd manifestările izolate, concentrînd pînă la cristalizare toate preocupările separate, filtru pentru prepararea unei ideologii de bază, a unei atmosfere și unui stil al epoci, și apoi precipitînd artistul – cow-boy pe un cal sălbatic într-o cîmpie fără orizonturi – nu pot decît striga EVVIVA INTEGRAL!”. „Integralismul” revistei și-l revendică – prin M.H. Maxy – pe pictorul Arthur Segal, stabilit în Elveția, despre care discipolul său afirma într-un articol că „Țara care l'a svîrlit spre tărîmuri concave îi păstrează încă pînze din influența gingașului Grigorescu. E tot ce se cheamă stigmat românesc în opera lui. (...) Liberat, influența congregației internaționale se filtrează direct prin porii lui. Conviețuirea cu epoca clădește într'însul o conștiință individuală”.

La rubrica „Notițe” a nr. 6-7, un comentariu despre expozițiile industriale autohtone („Nu s'ar putea spune că ele constituie o inovație la noi, unde tradiția seculară a bilciurilor și iarmaroacelor e în plină eflorescență”), privity în paralel cu cele de aiurea, se încheie cu o serie de recomandări privind expunerea și promovarea producției naționale: „Ar trebui să se știe că într'adevăr una dintre cele mai prețioase inovații pentru promovarea producției unei țări e felul cum aceasta este expusă, exprimată, fardată. Măsura și gustul unei națiuni se întrevide în cel mai neînsemnat detaliu: literele de pe vitrină, afișul-reclamă. La noi acesta din urmă, care în altă parte constituia un punct capital sub raportul comercial și unul de valoare artistică sub raportul execuției, e lăsat competenței tipografului. Ar putea să mi se răspundă ce seducțiune e pentru un

străin chipul generalului Averescu de pe afişul expoziției din parcul Carol, cînd cea mai umilă reclamă de sirop oferă un trup de bacantă cu tot ce are sexul mai ispășitor ?”.

În deschiderea rubricii de „Notițe” din numărul 5 al revistei, redacția *Integral* publică un credo în limba franceză, în care își afirmă internaționalismul artistic integral. Dincolo de exclusivismul comun, diferențele în raport cu mai vechea declarație de intenții a *Contemporanului* sînt semnificative prin absența accentelor de orgoliu național : *Il est vrai qu'il faudra encore du temps jusqu'à l'unanime compréhension des courant activistes modernes ; pour cela, il faudrait supprimer le préjugé séculaire d'une art enfermé exclusivement entre les frontières d'une nation. (...) Les amis sur lesquels nous pouvons compter : C. Brâncuși, Jean Cocteau, René Clair, Ribemont-Dessaignes, Tristan Tzara, Friedrich Kiessler, Ion Minulescu, A.L. Zissu, Gala Galaction, Matiss Teutsch, B. Fondane, Arthur Segal, Cesar Domela, Nicolaus Braun, Nicolas Beauduin, Ilarie Voronca, Stephan Roll, B. Florian, I. Sternberg, Mihail Cosma, Peterz, Corneliu Mihăilescu, M.H. Maxy, ainsi que les écrivains représentatifs du nouvel art à l'étranger dont on nous a promis la collaboration future, sont une garantie pour le maintien de la réputation qu'Integral s'est faite : celle d'être le miroir – et le seul – de toute la synthèse moderne.* O propoziție relevantă pentru poziția revistei față de specificul național în artă îl găsim în editorialul aceluiași M.H. Maxy din nr. 9 al *Integralului* („Politica plastică”), unde ideea de specific autohton este respinsă... integral. După ce observă că „la noi tendințele de artă nu se stabilesc de creșterea organică a unui simțămînt artistic” și constată „tragicul soartei celor ce nu pot cunoaște o evoluție lentă”, autorul – un Marcel Iancu al *Integralului* – invocă exemplul lui Brâncuși, constatînd că „în condițiunile de circulație ale tuturor valorilor în creștere” din noua eră a comunicării la distanță, „Fără datoria unei evoluțiuni curente, fără nevoia specificului românesc, țara românească a oferit Europei, pentru metropola lumii, pe cea mai specifică apariție plastică născută între hotarele ei, și care reprezintă esteticeste un punct culminant în însăși evoluția plastică europeană, și cea mai hotărîtă exemplificare a colaborării unei individualități fără tradiție de artă, cu spiritualitatea unui crez, sfărîmător de tradiții”. Respingînd, ca și Vineanu, ideea importului, Maxy nu susține și teza acestuia privind „exportul” românesc de revoluție artistică, preferînd-o pe cea a „simultaneității” spontanee, „izbucnirea vie, condensată a unui popor europeanesc ce se căta prin realitatea dubioasă a manifestărilor de artă servite trecutului” : „Modernismul nostru nu e adaptarea curentului artistic x sau y la noi, ci manifestarea integrală a aceluiași spirit europeanesc pe toată întinderea lui geografico-spirituală. De aceea modernismul nostru nu e și nu poate

fi, după cum au aerul s'o creadă băieții deștepți, un sistem mecanic de gimnastică spirituală, împrumutat din Occident și adaptat la noi. Nucleele moderniste în plină creștere reprezintă de aceea izbucnirile vulcanice ale spiritualității europene, aceeaș ca esență pe toată întinderea ei, ce se manifestă aici ca și aiurea, biruind date psihologice și climaterice, socotite pînă acum inalterabile. (...) Modernismul românesc se integrează peisagiului spiritual european, așa cum o certifică cazul Brâncuși !". Particularismele, specificitățile naționale sînt respinse în favoarea unei identități unice europene. În editorialul numărului 6-7 („Interpretări“), Ion Călugăru definește tradiția ca „Inteligența norodului, evadată din pastişul etern natural – și tehnica“ (propoziție formulată prima oară în manifestul revistei *Integral*). Ambele elemente ale ecuației au un caracter transnațional și un potențial emancipator: „expresia primară“, primitivismul „norodului“, legitimează universalismul dezvăluind fondul comun, transfrontalier, al umanității: „Creațiile norodului n'au cunoscut dialect, ci au tins spre universalitate. De aceea: un idol african seamănă în subtilitate cu o cioplitură românească, un basm românesc cu unul mongol. La mijloc nu e numai migrațiunea de popoare și de legende...“; „O răscruce de ev. Clase descind, economii inedite se construiesc. Proletarii impun forme noi“; „Cufundați în colectivitate, îi creiăm stilul după instinctele pe care de abia și le bănuiește“...

În numărul 11 este consemnat succesul parizian al compozitorului Marcel Mihalovici, colaboratorul *Integralului* și al *Contimporanului* fiind prezentat ca protagonist al unui concert de muzică modernă românească desfășurat în capitala Franței. Este consemnat și succesul piesei *Mouchoir des nuages* (sic!) a lui Tristan Tzara, reprezentată în prezența Regelui Ferdinand al României (legitimarea externă a avangardei se vădește o dată mai mult). Un document relevant pentru atitudinea revistei față de colaborarea cu avangardele artistice din străinătate îl constituie publicarea, la rubrica de „Notițe“ a numărului 4, a unui apel lansat de grupul belgian din jurul revistei *7 Arts* și prezentat cu ocazia Expoziției de artă de la Paris. Protestînd față de marginalizarea/excluderea artei noi, grupul milita pentru o colaborare mai susținută între reprezentanții diferitelor avangarde europene (expoziții itinerante, cărți realizate în colaborare etc.). Acuzînd la rîndul lor administrația pentru cultură din România că, la aceeași expoziție, a promovat doar reprezentanți ai artei tradiționaliste autohtone, integraliștii își exprimă „adeziunea deplină“ la inițiativa belgiană: „Considerăm oricum necesar, ca o legătură importantă, schimbul de mijloace de popularizare pe care le folosim, mijloace ce vor servi la crearea unei reciprocități de valori locale“. Într-un articol din numărul 12, Ilarie Voronca aduce

însă și un vibrant elogiu limbii române, pe care – ușor naiv și exaltat – o consideră cea mai aptă să exprime sensibilitatea poetică (ultra)modernă : „Din toate limbile europene, limba românească mi se pare cea mai adânc înzestrată cu un material sensibil sufletului actual. Esențialmente poetică. (...) Ce imbecil a spus că literatura și arta românească nu trebuie înglobate încă în arta contemporaneității ?”.

Atentă – ca și *Contimporanul* – la activitatea externă a colaboratorilor săi, revista *unu* nu îi atribuie însă nici o conotație „românistă”. O notă din nr. 14 (iunie 1929) informează – neutru – că *Notre ami Benjamin Fondane, l'auteur de Trois Ciné-Poèmes (en collaboration avec Man Ray) va partir tres prochainement pour Buenos Ayres (sic !), pour y tenir une conférence sur les destinées du cinema. A cette occasion, il emporte avec lui pour être projetées a l'issue de sa conférence une selection de films français d'avant-garde, soit des bandes de René Clair, Man Ray, Germaine Dulac, Buñuel, H. Gad, Huguet.* În nr. 22, februarie 1930, Fondane – întors între timp la Paris – este prezentat indirect ca ambasador al filmului francez de avangardă : „După cum știm, prietenul și colaboratorul nostru B. Fundoianu a făcut în vara anului 1929 un turneu franco-cinematografic de avangardă în Argentina, pentru care presa franceză l-a elogiat numindu-l *l'ambassadeur du film français dans ce qu'il y a de plus moderne* („L'Intransigeant”, 11 jan. 1930). Fondane fusese invitat, ca oaspete al Societății „Amigos del Arte” (grație prietenei sale, scriitoarea Victoria Ocampo), în America Latină, unde – la Buenos Aires, Montevideo, Rio de la Plata ș.a. – a ținut mai multe conferințe, colaborând totodată la revistele *Sur* și *Sintesis*. Într-un interviu acordat în 1930 Sarinei Cassvan pentru revista *Rampa* („Un avangardist român la Paris”, în *Rampa*, XV, 3623, miercuri, 12 februarie 1930), el mărturisește că a fost invitat de Societatea „Amigos del Arte” din Argentina pentru a ține „o serie de conferințe despre cinematograful pur sau absolut – despre cine-poem, într-un cuvânt. Am luat cu mine diverse filme și fracții de filme, pe care le-am proiectat după conferințe : *Entr'acte* de R. Clair, *Un chien andalou* de Buñuel, *La coquille et le Clergyman* de Germaine Dulac, *Le cabaret épileptique* de amicul meu, compatriotul nostru Henri Gad. (...) Pentru întâia oară, în Buenos Aires, cineva aducea cu el ceva din spiritul revoluționar european în cinema, în artă, în filozofie. Praf de dinamită și tot e ceva”. În afară de film, Fondane a mai conferențiat studenților despre mișcarea Dada și despre filozofia maestrului său rus, Lev Șestov. Afirmând că între opera sa în franceză și cea scrisă anterior în românește este „cam tot atîta rudenie cîtă între un defunct bogat și un colateral care îl ignoră,

dar îl moștenește“, Fondane – altminteri, unul dintre animatorii externi ai avangardei românești din țară, pe care o susține cu poeme, eseuri și texte critice – afirmă că intenționează să traducă în franceză nuvela *Sărmanul Dionis* a lui Eminescu, că așteaptă să fie invitat pentru a proiecta aceleași filme de avangardă și că va reveni la scrierea în limba română abia atunci când editorii bucureșteni îi vor tipări volumele neapărute: *Imagini și scriitori români*, *Caietele unui inactual*, *Probleme vesele*, *Ferestre spre Europa*, *Dialoguri*, un studiu despre esteticianul Walter Pater (cel care i-a inspirat lui Fondane ideea „artei religioase“ a amicului Brâncuși...) și volumul de poeme *Privești*. Doar ultimul va vedea lumina tiparului în România interbelică... Tot în 1930, după întoarcerea din Argentina, îi va scrie lui Liviu Rebreanu – pe atunci, președinte al Societății Scriitorilor Români – spre a i se plînge că nu i se trimit cărțile din țară și că nu poate fi un „ambasador al artei românești“ (apud. Leon Volovici, „Fundoianu/Fondane, metamorfozele identității“, în *Strigăt către eternitate*, investigație documentară, alcătuire și îngrijire editorială: Geo Șerban, Caiet cultural (2) editat de *Realitatea evreiască* a Federației Comunităților Evreiești din România, Editura Hasefer, București, 1999, p. 86). Oricum, eseistul și poetul Fondane – un fanatic al poeziei – a reușit să confere în Franța și aiurea, prin tragismul gândirii și al biografiei sale, o triplă legitimitate – existențială, critică și metafizică – revoltei modernisto-avangardiste, inovînd creator în interiorul mai multor tradiții spirituale.

Tot în unu, plecarea la Paris a pictorului Victor Brauner e salutăată ca posibilitate de afirmare personală, fără vreo referire la eventualele dificultăți din țară.

Capitolul VIII

ÎN TRE EXTREMELE POLITICII EUROPENE. O „AVANGARDĂ ESTETICĂ“

În termenii sociologului francez Robert Estivals (v. „Schémas pour l'Avant-garde“, în *Les Avant-gardes Littéraires au XXème siècle*, vol. II *THÉORIE*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber, Akademiai Kiado, Budapest, 1984, pp. 1085-1120), prima avangardă românească (formată în jurul revistelor *Contimporanul*, *Punct*, 75 HP, *Integral*) este o avangardă estetică, „secularizată“ în raport cu politicul. Simpatiile de stînga ale majorității membrilor ei nu se traduc, altfel spus, printr-o artă politizată, ci (doar) prin cultivarea „noutății“ artistice. Nu mă voi opri, în cele ce urmează, asupra articolelor strict social-politice din publicațiile avangardiste ale anilor '20 (mai precis, din prima etapă a revistei *Contimporanul* sau din publicația-satelit *Clopotul*). Mai importantă mi s-a părut a fi relația dintre orientările artistice aferente și extremele ideologice europene (fascism, bolșevism). Un caz aparte în acest sens îl constituie „devierea de dreapta“ a *Contimporanului*, manifestată prin conexiunile cu ortodoxismul și cu programul tinerei generații interbelice. Această deplasare ideologică va duce – în 1930 – la prima ruptură majoră din interiorul avangardei autohtone. Un conflict între două generații și între două atitudini: de o parte – moderația ecumenică și oarecum elitistă a lui Ion Vinea, Marcel Iancu, Jacques G. Costin, de cealaltă – insurgența dogmatică, plebee a celor de la revista *unu*.

În *Contimporanul*, an. II, nr. 45, este recenzat la rubrica de „Cărți“ volumul *Futurism și fascism* al lui F.T. Marinetti, care „demonstră, pe fapte, alianța și paralelismul celor două curente. În 1908, futurismul inovator contra Austriei. În 1915, Marinetti și Mussolini sînt arestați pentru iredentism și agitații. În 1919, de asemeni pentru atentate fasciste. *Futurism și fascism* contra muzeelor, imitațiilor, academismului și paseismului. Spirit athletic, constructiv. Discursul lui Mussolini în Parlament e un discurs futurist: «guvernul meu e un guvern de vitesă»“. Tonul sobru, aparent neutru, nu exclude simpatia. Fascinația față de futurismul fascist al lui Marinetti indică, în cazul de față, o „estetizare a politicului“; însă *Contimporanul*,

publicație de stînga, consideră că „paralelismele și alianțele” politice au loc după specificul fiecărei țări : „futurismul în celelalte țări nu este necesarmente aliat cu fascismul, mișcare specific italiană. Spre exemplu, în Rusia, futurismul e arta oficială a sovietelor”. Observație corectă (cu precizarea că futurismul rus, diferit față de cel italian, s-a definit dintru început polemic față de acesta), care lasă a se înțelege faptul că arta de avangardă (futuristă, în cazul de față) este transnațională, în vreme ce alianța ei cu politicul implică determinări locale. Potrivit lui Simion Mioc, „Pe Vinea și colaboratorii săi nu-i șochează relația dintre fascism și futurism, deoarece ei se conduceau după ideea greșită a *Faciei*: arta e una, politica alta”. Tributar poncifelor epocii, criticul ține să adauge că „Independența artei este o iluzie. Estetica marxist-leninistă a fundamentat științific determinările” (*Opera lui Ion Vinea*, Ed. Eminescu, București, 1972, p. 79). Separarea, oricît de relativă, dintre estetic și politic este totuși reală la *Contemporanul*...

În nr. 70 al revistei, alături de o (deja citată) prezentare a constructivismului sovietic, o notiță despre revista *L'Italiano* a lui Leo Longanesi semnalează nepotrivirea estetică dintre anacronismul „neoclasic” al machetării (în concordanță cu academismul fascist oficial) și colaboratorii avangardiști : „*L'Italiano* este revista grupării fasciste scrisă de futuriștii-fasciști (transfugi-neoclasici). Într-un stil tipografic cu litografii și xilografii în stilul 1840 apar cel puțin ciudat numele unor Carra, Ungaretti, Ardengo Soffici”. Ceva mai jos este prezentată neutral, „obiectiv” lucrarea *Histoire de Mussolini* de Louis Roy (Kra, editeur). Refuzînd ideea unei „baze naționale” autentice a mișcării, autorul notei personalizează fascismul, văzînd în el un instrument de ascensiune al charismaticului dictator italian : „Fascismul, o mișcare a Italiei întregi către ordine ? Fascismul, o legătură națională ? Nu. Fascismul este instrumentul personal de luptă al omului care a pronat regicidul, care a stigmatizat parlamentul, briganzii finanței, armata, imperialismul, clerul, dumnezeul, religia Mussolini”. Personalizarea fascismului implică... depolitizarea („adevăratul Mussolini – cel care a creiat acest spirit mussolinian – era ignorat, fiind prea ascuns îndărătul aparențelor înșelătoare ale politiceii”), avînd drept corelativ estetizarea „aurei” personajului : „Nimic nu e mai romanesque și mai tragic ca evoluția acestui bărbat cu privire de hipnotizator, a acestui institutor, zidar, ziarist devenit dictator al poporului celui mai capricios și mai pasionat”. În epilogul la *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*, Walter Benjamin va teoretiza, cu referire expresă la Marinetti, estetizarea politicului ca „rezultat logic” al fascismului, opus politizării artei comuniste : „*Fiat ars – pereat mundus* este cuvîntul de ordine al fascismului

care, după cum admite și Marinetti, așteaptă ca războiul să ofere satisfacție artistică unei percepții senzoriale care a fost modificată de tehnică. În mod evident, *l'art pour l'art* a ajuns astfel să se împlinească. Omenirea, care pe vremea lui Homer era un spectacol pentru zeii Olimpului, a devenit acum propriul ei spectacol. A devenit destul de înstrăinată de ea însăși pentru a-și trăi propria distrugere ca pe o plăcere estetică de prim ordin" (în vol. *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, notă biografică de Friedrich Podszus, Editura Univers, Colecția „Studii”, București, 2000, pp. 142-143). Nu altfel trebuie privit și elogiul spectacular al incendiului sondei din Moreni... O însemnare din nr. 74 al *Contemporanului* despre *L'Italiano* pune și mai bine în evidență simpatia strict estetică față de aceasta: „revista lui Longanesi devine din ce în ce mai estetică, mai vie și mai interesantă. Longanesi, pictor și pamfletist, Ungaretti cronicar, Raimondi Giuseppe nuvelist, împreună este desigur cu Leopardi, Muschein, Marcello Corra cea mai selectă alegere și cea mai vie probă a spiritului june italian“. O reclamă a aceleiași reviste vorbește, în acest sens, despre o „avangardă fascistă“: „*L'italiano*. Reviste (corect *revue*, n.n.) de avant garde fasciste. Dir. L. Longanesi. Bologna“. O notiță din nr. 76 adaugă argumentelor simpatiei spiritul revoluționar în artă: „*L'Italiano*, revista revoluționarilor fasciști, știe să fie și revoluționară în artă, grație spiritului creator al directorului său poet, pamfletar, desenator de mare talent Leo Longanesi. În ultimele numere, această foaie săptămînală a luat locul unui organ de luptă modernist și nu ferește cu ironia de spiritul său nici pe confrății din străini – arta e luptă“. Pentru ca o alta din nr. 78 să aducă un argument estetizant suplimentar – și deosebit de sugestiv în același timp: „*L'Italiano*, foaia de artă și politică a spiritualului Longanesi, e întotdeauna impregnată de ironia unei aristocrații intelectuale (s.m.). Desenuri personale, politică fascistă, manifeste jucăuse, proză de Giuseppe Raimondi și zeflema multă lingă puțină doctrină“. În fine, nr. 96-97-98 (cuprinzînd textul lui Marinetti „Incendiul sondei din Moreni“ și reclame ale revistei lui Longanesi) introduce în ecuația afinităților spiritul antiburghez al revistei: *L'Italiano*, No. 18-19, revistă bilunară, organ al Revoluției fasciste, este scris nervos și spiralat. Pe copertă, obiectivul îl surprinde într'un compromițător instantaneu pe burghezul în pyjama liric, vrea cu toată ardoarea spiritului său să întrepătrundă nenumăratele mistere ale artei (...) În josul spiritualei fotografii, o mîină tînă și o buclucașă notiță: «Nu-i poluați visul comod! (...) dacă pentru o singură clipă adevărul i-ar apare luminos, ar alerga la circumscripție ca să denunțe adevărata artă complotind în contra statului». Atitudinea intransigentă a revistei respiră în fiecare pagină, îndrăzneala plesnește în artificii. Două scrisori asupra revoluției

rușe semnate Lasca și Cinquale". Ultima propoziție pare să sugereze și o atitudine egal favorabilă față de „revoluționarismul” bolșevic. Altfel, la rubrica „Note, Cărți, Reviste” din nr. 84, un Dr. C. semnează un text foarte critic la adresa lui Mussolini („Mussolini și tratatele”) – și exemplele pot continua oricât. De fapt, notele de simpatie față de fascism recuperează doar elementele care țin de estetica futurismului: revoluționarism artistic, spirit combativ antiburghez, aristocratism intelectual ironic, spirit „atletic”, „constructiv” etc.

O atitudine ferm ostilă față de futurismul italian și de politica fascistă a lui Marinetti au avut în schimb – după 1928 – cei de la revista suprarrealistă *unu*. Într-un fragment diaristic din 1931 încorporat în memoriile sale, Sașa Pană merge foarte departe în privința apropierilor dintre grupul *Contimporanul* și fascismul mussolinian: „20 decembrie. Adevărul de azi publică o scrisoare deschisă adresată lui Marinetti de Vinea, Marcel Iancu, Milița Petrașcu și J.G. Costin, care se încheie cu «Trăiască Italia futuristă!» deci și cea fascistă. Mi-e scîrbă. Voi păstra acest document” (*op. cit.*, p. 444).

Cu o relativă simpatie „revoluționar-estetizantă” sînt semnalate la *Contimporanul* și mișcările proletare din țările europene. Aproape de fiecare dată, se observă o notă prudentă față de bolșevism. Există însă și alte semnale. O notiță despre *La revue européenne* din nr. 71 semnaleză cu simpatie o anchetă despre – între altele – comunismul german (este menționată aici și publicația expresionistă *Die Aktion*): „Revista continuă interesanta anchetă asupra Germaniei. (...) Numai Rușii și Asiaticii instigați de ei, spune Sternhein, ne vor aduce o evanghelie de pace, o formulă, o doctrină fecundă a unei vieți nouă. Există în Germania un germen al acestei evoluții. E marele partid constituit sub numele de «Uniunea Generală a Muncitorilor», care tinde spre «dictatura ce se impune necesarmente». Șefii acestui partid: Franz Pfemfert, Otto Ruhle, – organul principal: *Die Aktion*”. Iar la rubrica „Revistele” din nr. 77 este semnalat simpatetic *L'Effort*, „jurnal de informație, propagandă și acțiune socială muncitorească care apare la Lyon”, cu un număr special dedicat locuințelor muncitorești și cu „un bun placat de propagandă antimilitaristă a lui Moholy Nagy”. În ultima perioadă a revistei, colaboratorul Sandu Russet semnează cîteva articole „popularizatoare” legate de Uniunea Sovietică: „O concepție a lumii. Materialismul istoric” (comentariu favorabil despre ediția franceză a lucrării *Pagini de istorie* de prof. Pokrovskz, președintele Academiei din Rusia bolșevică, în *Contimporanul*, nr. 88, 8 dec. 1929) și o amplă recenzie despre *La défaite* de Alex. Fadeev (trad. de Maurice-Parajanine), în care se insistă asupra caracterului de „ideolog” al autorului și asupra opoziției dintre egoismul individualist al trecutului

și „solidarismul” revoluționar al viitorului. Într-un articol intitulat, semnificativ, „Asediul adevărului”, tînărul militant de stînga Radu Popescu protestează – nu tocmai voalat! – față de blocada informațională a guvernului român față de URSS. Autorul menționează, cu „tilc”, faptul că membri ai revistei *Vu* au mers în Rusia de azi spre a vedea „miracolul învierii din cenușe”.

În schimb, o notă de la rubrica „Note-cărți-reviste” a numărului 87 denunță tranșant amploarea și grotescul cenzurii din Uniunea Sovietică: „Uniunea Republicilor Sovietice este azi unica țară din lume care nu cunoaște noțiunea libertății presei. Rusia are cenzură nu numai pentru ziare și reviste, ci și pentru cărți, pliante, ziare, reclame, anunțuri, ba chiar și pentru cărți de... vizită. Cu toate că Lunacearsky desminte existența unui index al cărților prohibite, există unul întocmit de sora lui Lenin, editat și împrăștiat de administrația centrală a partidului. Într'acest index sînt următoarele titluri și autori de găsit: Evanghelia, Coranul, Talmudul, toate lucrările filozofice de la Platon, Descartes, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Spencer, Soloviov, Mach, Taine, Carlyle, ca și biografiile lor”.

Încă o dată, *Contimporanul* nu e o publicație dogmatică; este o revistă independentă, sensibilă la toate variațiile de sensibilitate novatoare, fie că e vorba de mișcări avangardiste de stînga sau de „noua spiritualitate”. Dacă în primii ani de apariție predomină articolele cu tentă marxizantă și discret antimonarhică sau campaniile la adresa „huliganismelor” xenofobe și antisemite, treptat, diversitatea ideologică – nu numai estetică – se accentuează în paginile revistei. În nr. 57-58 este reprodus textul lui Miguel de Unamuno, „Împotriva realismului”. Mesajul său intră în rezonanță cu concepția antimimetică a lui Ion Vinea și a celor de la *Contimporanul*: „realitatea” nu ține de imaginea exteriorității lumii, ci de interioritatea artistului, de trăirile interioare ale personajelor sale și ale cititorilor săi deopotrivă: „Realitatea în viața lui Don Quijotte nu sînt morile de vînt, ci uriașii. Morile erau fenomene, aparențe. Uriașii erau numenici și substanțiali. Visul, el e viață, realitate, creațiune. (...) nici Don Quijotte, nici Sancho nu sînt din Cervantes, nici din mine; ci sînt din toți acei cari îi creiază sau recreiază. Mai bine zis, ei sînt din ei înșiși, și noi, cînd îi contemplăm și creiem, noi sîntem din ei”. Ideea romanului „esențial” ca poem: „romancier, adică: poet; capabil de a gusta un roman, adică: un poem” fusese îmbrățișată cu entuziasm de Ion Vinea.

În numărul 61 al revistei, dr. Kurt Jarek comentează influența lucrare *Pan Europa* a vienezului N. Coudenhove-Kalergi: „Europa a pierdut în ultimul sfert de secol indiscutabila ei hegemonie. În fața

celor patru mari imperii viitoare ale lumii : cel britanic, cel rus, cel american și cel al Asiei orientale; Europa se poate afirma cel mult prin unire. Trebuie isprăvit cu statele mici ale Europei", cu precizarea că „Un război împotriva ideii naționale ar fi un război împotriva culturii (...) Pan Europa va fi o comunitate de nevoe". În concepția lui Coudenhove-Kalergi, Anglia și Rusia sînt „scoase" în afara viitoarei confederații europene, meritul autorului fiind acela „de a fi găsit expresia clară, precisă pentru gîndurile trîmbițate și răsîndite pretutindeni". Actualul proiect al Uniunii Europene își are, de fapt, una dintre sursele importante în această lucrare deja clasică, apărută în 1923... În nr. 81, cu ocazia călătoriei în România a contelui Hermann von Keyserling, sînt prezentate elogios reflecțiile acestuia cu privire la rolul culturilor extraeuropene și orientale în regenerarea spirituală a continentului. Comentînd vizita aristocratului german într-un articol publicat în revista *Ideea europeană* (martie 1927), Tudor Vianu nota : „...în lumea germană de după război, aristocratul reapare și năzuiește să ocupe acel centru ideal, de la care direcțiile emană și în care stilul cultural al epocii se regăsește", acțiunea lui încetînd să se mai revendice (doar) de la radicalismul de dreapta al unor reacționari precum Joseph de Maistre sau contele Gobineau : „Propagandistul confederației spirituale a Europei, Karl Anton von Rohan, paneuropenistul Coudenhove-Kalergi, pacifistul Fritz von Unruh, ecumenicul Hermann von Keyserling sînt mai degrabă oameni înzestrați cu un sentiment ascuțit pentru toate problemele noi ale momentului, spirite îndrăznețe și inovatoare, adevărate temperamente active de reformatori". Păstrînd proporțiile și schimbînd tot ce e de schimbat, nu alta este și concepția celor de la *Contemporanul*... În nr. 96-97-98, D. Mihail semnează un articol elogios de prezentare a lui Leo Frobenius, părintele morfologiei culturale și al teoriei orbitelor civilizației (care l-a influențat, după cum se știe, și pe Lucian Blaga), fiind apreciat îndeosebi pe linia valorizării artei primitive și „negre", chiar dacă filozofia lui „depărtată de materialism și raționalism" este „discutabilă, firește". În finalul articolului este citată o „exclamație" a lui Ion Vinea : „Mă ! Toți artiștii Europei sînt niște ratați în fața primitivilor arcași africani !". Fascinația postromantică a avangardiștilor (dadaști, constructiviști, expresioniști sau suprarealiști) pentru spiritul popular, „originar" al artei primitive consună cu elogiul substratului arhaic din filozofia lui Lucian Blaga sau cu antieuropocentrismul concepției asupra fenomenului religios elaborată de Mircea Eliade. Regăsim aici, în forme diferite, aceeași nevoie de a depăși opoziția dintre voința de „universalizare" și cea de „specificitate" proprie unei culturi „minore", „periferice".

Nu este însă numai atât... În nr. 93-94-95 un amplu articol al lui Emil Riegler-Dinu, „Semne noi (Literatura, arta și sportul/Oameni noi/În căutarea unui nou stil de viață)”, deplasează idealul futurist al „sportsman-ului” și exaltarea stilului constructivist către o mitologie biologică a tinereții, impregnată de vitalismul nietzschean. Rezultă un discurs antisistem (antiparlamentarist, antipoliticianist, anti-burghez) fascinat de soluții politice extrem(ist)e. Punînd elogiul stilului de viață ultramodern în slujba unui ideal politic antiplutocratic și antimodern, textul lui Riegler-Dinu se apropie de linia radicală a *Cuvîntului* naeionescian: „Singurul element care ne-ar mai putea scăpa din ghearele banului ar fi jertfa vieții noastre pentru revoluție sau dictatură. Cu elementele actuale, prin voința Regelui, prestigiul acestei țări nu se va putea căpăta decît prin monarhie și, în extremis, prin dictatură. Încrederea în conducerea lui va însemna renunțarea la critica și țigănia parlamentară. Valorile se vor strînge în jurul Celui care conduce prin exemplu, fără multă vorbă. Numai viața de stat puternic concentrată în mîinile suveranului și niciodată în sistem lege sau program de partid va determina noul ritm al regenerării naționale. Sîntem sătui de legi inoperante sau curînd anulabile – vrem oameni noi, oameni tineri”. În mod vădit, autorul nu este doar un adept al esteticii futuriste, ci și un simpatizant al politicii aferente. Într-un editorial din *Facla* lui Ion Vinea, același Riegler-Dinu va saluta vizita lui Marinetti printr-un articol entuziast (v. „Salut lui Marinetti”, în *Facla*, anul IX, nr. 356, 5 mai 1930). Conferințele ținute de liderul futurist vor fi amplu consemnate în presa românească a momentului.

Mitologia tinereții războinice se asociază, în articolul lui Riegler-Dinu, cu apologia vitalistă a valorilor „păgîne”, „barbare” și „virile”. Pe această linie vitalist-agresivă și „bărbătească” – fervent cultivată, deja, de militanții „tinerei generații” – etnicismul rimează cu idealul modern al sportsmanului: „Tineri vînjoși, pămînteni, etnici, sportsmeni vor fi socotiți păgîni. (...) E de preferat elanul poate unilateral dar vital al tinerilor într-o epocă de cădere a politicianismului”, iar corupția politicianistă – cu devitalizarea/degenerarea și slăbiciunea (altfel spus, cu bătrînețea și feminizarea). Tinerețea și bărbăția devin astfel pricipalele motoare ale „revoluției naționale”: „Spiritul ce-i animă nu e feminin sau bătrînesc formal, ci tînăr, bărbătesc, fecund revoluționar”. Ca și tînărul Mircea Eliade, Emil Riegler-Dinu consideră – în spirit nietzschean – că, „oricît de virtuosi ar fi bătrîinii”, sînt de preferat „viciile regeneratoare ale tinerilor păgîni”. Ideea potrivit căreia „păgînismul” trebuie contrapus creștinismului tradițional („îmbătrînit”, fie că e reprezentat de „bizantinii ortodocși sau de iezuiții catolici...”) plutea în aerul epocii. Același Riegler-Dinu –

ale cărui cronici de artă din *Contemporanul* speculează, în genere, pe marginea afinităților dintre bizantinism și arta de avangardă – publica în nr. 79 un articol, „Allegría ortodoxă”, ferm pro-*Gîndirea*. Elogiînd resurecția modernă a poeziei religioase (cu referiri la Claudel sau Rilke), autorul polemizează cu G. Călinescu (proaspăt „demișionar” de la revista lui Nichifor Crainic) și cu articolul antigîndirist al acestuia, „De disparitione angelorum” prin care, după cum se știe, închidea cercul colaborării deschis cu „De apparitione angelorum”; pledează, apoi, în favoarea familiarizării intelectualilor români cu teologia și disputele teologice; în fine, contrapune spiritualității Renașterii perioada a-spirituală, mărunț-pozitivistă de dinaintea războiului mondial. Vinea însuși colaborase la *Gîndirea* (mai ales în primii ani ai acesteia) și la *Cuvîntul*, avînd vechi relații cordiale cu numeroși apropiați ai curentelor ideologice neotraditionaliste, de la Nae Ionescu la neosămănătoristul Pamfil Șeicaru. În pagina de „Revista revistelor” a nr. 91-92, revista lui Crainic este menționată pozitiv, pe fundalul polemicii mai vechi a *Contemporanului* cu *Viața românească* (mutată între timp la București): „numărul din aprilie se deschide cu un cuprinzător eseu al d-lui Nichifor Crainic despre pacifism, văzut din unghiul viitoarelor raporturi spirituale dintre popoare. Proza, versurile și cronica o semnează colaboratori valoroși ai revistei ce, desigur, a handicapat definitiv *Viața românească*, agonizantă în oficina Camerelor de Comerț din București”. Prețuirea față de o parte a literaturii promovate în acei ani la *Gîndirea* va fi subliniată și printr-un semnal elogios al romanului *Brațul Andromedei* de Gib Mihăescu. Refuzînd linia tradiționalistă, naționalistă și ortodoxistă a publicației, „contemporanii” par a încerca să găsească un *modus vivendi* cu aceasta, oarecum pe linia „vechii” *Gîndiri* de la începutul anilor '20.

Un colaborator minor, dar interesant, al *Contemporanului* a fost ortodoxistul de stînga Sandu Tudor: disident al *Gîndirii*, ulterior director al revistelor *Credința* și *Floarea de foc*, călugărit după război sub numele Daniil, membru al grupului isihast clandestin de la Mînăstirea Antim, victimă a închisorilor staliniste... Considerat de critică – pe bună dreptate – mai curînd un poet „ritualist”, „bisericos” decît religios, acesta publică în paginile revistei poeme apocaliptice, cu figurație istorică și tentă expresionist-futuristă („Stih hun”, „Stihuri pentru rîsul roșu”, „Apocalips de uzină” ș.a.), sau „proză” despre absurdul despiritualizat al artei și al lumii moderne („Logica absurdului”). Sînt texte, totuși, pe nedrept ignorate, în care stîngăciile de execuție coexistă cu destule sclipiri de poezie autentică. Editorialul său din nr. 79 – „Între idolatria și sfințenia artei” – este însă un manifest ortodoxist și antimodern(ist), în care

artiștii laicizanți apar expuși anatemei viitorului : „...și vor fi dezvrăjiți și trimiși spre pocăire în sihăstria claustrale din toate taberele artei îndrăcite unde pîndesc : rasputinii popiți, călugării fugiți, iudeii renegați, renegații cosmopoliți, francmasonii intelectuali, raționaliștii mistificatori și alte făpturi cu mutră asemeni omului și masca artistului genial“. Ortodoxismul lui Sandu Tudor pare uneori colorat... aproape futurist : „Omul artei viitoare va fi un uimitor erou făurar (...) asemeni paloșului heruvimilor cărora li s-a încredințat în grădina raiului paza Arborelui vieții. (...) Nu arta cenușie a Fiilor sinuciderii, ci Artă războinică a nemuririi o dorim“. Este citat, între alții, Péladan cu teoria lui plastică, în care „a arătat primejdia atîtor veacuri de literatură și galanterie care au sexualizat sufletul occidental, răsturnînd neprihănită statură a inițiaților pentru a cocoța pe pedestalul ei barbarul și josnicul simbol al instinctului“. Robi ai acestei mentalități vulgar hedoniste, denunțată ca fiind proprie modernității a-spirituale, „toți se vor lăsa să fie păcăliți cu plăcere“, arta ajungînd astfel „o urlașe potriveală, cuvinte potrivite, culori potrivite, sunete potrivite. De aci pînă la escrocheria de pseudo-avangardă – un pas“. Aluzia la poetica „artizanală“ a lui Arghezi e străvezie, iar aici autorul se întîlnește cu Ion Barbu și cu membrii de dreapta ai „tinerei generații“ interbelice (Eliade, Noica). El vede în „uciderea lui Dumnezeu“ opera unui „geniu al sinuciderii“, un simptom al Weltanschauung-ului actual, dominat de „aceeași stăruință a morții“... În acest sens, istoria modernă îi apare ca un „urîș reportaj de sinucideri de popoare și de inși în diferite feluri. Totul e trecător și zadarnic. De aci și arta care trebuie să fie o fabricație ușor comercializabilă și ușor de mistuit, pentru digestiile după-amiezilor“. Respingerea artei comerciale era însă și un deziderat al avangardiștilor „laici“... Abhorînd modernizarea („europenizarea“) hedonistă, articolul lui Sandu Tudor pledează în final pentru „mîntuirea“ printr-o avangardă a Spiritului : „Așa ne europenizam, cînd într-o zi cîțiva năzdrăvani căzură în această cuibăreală a țăpilor și a fiilor lor ce mimau mișcările suprasexualizate ale ultimului jazz. Noi sosiți veneau cu un obiect ciudat : o cădelniță cu tămîie pe care o clătinau în fața oricui. La început s-a rîs“... Respingerea „artei pentru artă“ (ca și aceea a „artei pentru mase“) are loc de pe aceleași poziții spiritualiste : „Artă pentru artă, artă pentru mulțime sînt tot așa de absurde. Propun artă pentru Dumnezeu“. Este invocat John Ruskin și elogiât exemplul lui Jean Cocteau, modernul pocăit cu „momentul său de luciditate“ din scrisoarea către Jacques Maritain...

Textul va provoca reacția promptă a celor de la *unu*, care sancționează „maniera *Contimporanului* (...) oscilînd în jos și confuz de la

Sept Manifestes Dada, modernismul arhitectonic și pictural al lui Marcel Iancu și pînă la articolul de fond flasc al dlui Sandu Tudor din ultimul număr“. Flasc? Ce eufemism... Vitriolantul „Coliva lui moș Vinea“ (autor: Ilarie Voronca) conține o trimitere transparentă la această turnură „bisericească“. Căci recidivele nu lipsesc: tot la *Contimporanul*, și tot de pe poziții ortodoxiste, Sandu Tudor își va manifesta rezervele în raport cu polemica generaționistă prilejuită de „Itinerariul spiritual“ al lui Mircea Eliade și de „Manifestul «Crinului alb»“. Pînă în 1931, revista lui Vinea și Iancu va mai publica și alte articole pe această linie – bunăoară, „Gînduri spre o mai limpede înțelegere a problemei mîntuirii“ de Marcel Avramescu, alias urmuzianul ezoterist Jonathan X. Uranus, alias viitorul preot ortodox Mihail Avramescu (colaborator la *Ulise*, *Radical* și *Bilete de papagal*, dar refuzat pentru „confuzie epigonă“ la poșta redacțională a revistei *unu*). Interferențele dintre avangardă și Weltanschauung-ul „noii spiritualități“ devin, oricum, tot mai numeroase. Și nu doar la *Contimporanul*. Este suficient să amintim cunoscutul articol-manifest din *unu* al ortodoxistului Paul Sterian („Poezie agresivă sau despre poemul-reportaj“) sau sexualismul autenticist, vitalist și „exasperat“ al tînărului Geo Bogza, afin freneziei experiențialiste a lui Mircea Eliade.

„Taxat“ la rubrica de „revista revistelor“ pentru un atac dur la adresa lui Tudor Arghezi, tînărul Constantin Noica va fi și el găzduit la *Contimporanul* cu un scurt și condescendent comentariu despre mutarea la București a revistei *Viața românească*, apoi cu o recenzie elogioasă despre *Isabel și apele diavolului* a congenerului Mircea Eliade. Recenzia venea să contracareze atacurile din *Gîndirea*, pledînd – cu solidaritate entuziast-amicală – pentru originalitatea, exotismul și profunzimea problematică a romanului. Eliade însuși va fi prezent ulterior în paginile *Contimporanului* cu o proză scurtă („Visul“, în nr. 78), într-o perioadă în care Vinea se arată tot mai preocupat de onirism, divinație și alte marote comune deopotrivă suprarrealiștilor și noilor spiritualiști. Dar Eliade, Noica și Sandu Tudor nu sînt singurii membri ai „tinerei generații“ care publică la *Contimporanul*. Vreme de aproape un an, Mihail Sebastian semnează regulat în ultima pagină a revistei o rubrică de „impresii“ foarte liberă și... deloc avangardistă („Povestea vorbeii“). Nu e exclus aici un mic schimb de servicii reciproce, căci în paginile *Cuvîntului* din 4 și 8 decembrie 1927, foarte tînărul publicist e prezent cu un eseu intitulat „Între experiență și temperament. Reflexii asupra modernismului românesc“, în care – cu toate că neagă modernismul românesc în calitate de curent constituit – recunoaște drept „moderniști“ autentici doar cîțiva corifei ai... *Contimporanului*: Ion Vinea,

Ion Barbu, Marcel Iancu, Brâncuși. O figură aparte, într-o cită surprinzătoare – mai ales pentru cititorul de azi... – face însă articolul său intitulat „Fascism”. Sebastian vede în fascismul lui Mussolini – pe atunci încă nu explicit antisemit – o benignă „nevoie de încadrare” a tineretului din Italia, în răspăr cu relativismul moral dîmbovițean. Autorul rămîne totuși un moralist „nepolitic”, un individualist ostil înregimentărilor de orice fel : „mi-e groază de orice ordine de idei, de orice unanimitate”. Un alt exemplu elocvent de atitudine nealiniată îl reprezintă poziția sa față de Panait Istrati, anatemizat de stînga franceză și elogiat în mediile românești pentru apostazia din *Vers l'autre flamme*. Refuzînd „încadrările” politice, Sebastian pledează, de fapt, pentru adevărul uman aflat dincolo de orice ideologii și militantisme partizane :

„Fostul comunist lichidează singur resturile naivității sale. Și lumea de la noi se bucură. Poate că are dreptate să se bucure. Nu știu. Eu nu sînt un militant (...) Comunism sau capitalism – iată două lucruri care crezute într-un fel puteau face liniștea și tăria unui suflet, iar crezute într-alt fel dezorganizarea sa. Atîta lucru mă interesează. Spirit nepolitic – ce vreți?”.

Inconsecvență ? Acuzată de „contradicții” ideologice, redacția *Contimporanului* ține să precizeze într-o notiță din nr. 87 : „Ne luăm totuși răspunderea tuturor contradicțiilor”...

*

În paginile revistei *Integral* nu există referiri politice la fascismul italian. Reținem doar receptarea estetică – entuziastă – a futurismului și elogiile adresate de Mihail Cosma și Voronca lui F.T. Marinetti. Orientarea publicației lui M.H. Maxy era de altfel mai apropiată de bolșevism decît moderata *Contimporanul*. Atitudinile cele mai „proletarizante” și mai filsovietice aparțin colaboratorilor din țară, în special lui Ion Călugăru. Ideile acestuia sînt însă filtrate – ca și în cazul futuristilor italieni – prin Nietzsche și Georges Sorel. Oricum, la *Integral*, „comisarul pentru cultură” Lunacearski pare privit cu multă simpatie. Atitudinea „integraliștilor” față de revoluția sovietică lasă totuși loc de multă ambiguitate... estetică. Un articol semnat de Alexis Nour („Un precursor integralist”) îl prezintă *en fanfare* pe „N.C. Mihalkovski, portdrapelul revoluției sociale omnilaterale (nu de clasă !) din Rusia”, elogiînd – în spirit... integralist – „știința pură, constructivă și integrală” și filozofia socială care pledează pentru „o cît mai redusă diviziune a muncii între oameni”. În mod oarecum ciudat, rezerve clare față de comunism întîlnim

doar la colaboratorii externi ai publicației : Tzara și Fondane (aflat în conflict deschis cu gruparea lui André Breton, cel dintîi își va reconsidera mai târziu poziția). Într-un interviu-surpriză acordat la Paris lui Ilarie Voronca și publicat în *Integral*, anul III, nr. 12, aprilie 1927 („Marchez au pas, Tristan Tzara parle à Integral“), ex-liderul dadaist se delimitează de adeziunea la comunism a supraréalistilor (care, la rîndul lor, îl respinseseră), pledînd pentru „revoluția permanentă a spiritului“, în numele unui anarhism egotist. Comunismul e calificat, fără menajamente, drept „nouă burghezie“ dogmatic-academizantă : „Comunismul este o nouă burghezie, plecată de la zero, revoluția comunistă este o formă burgheză de revoluție. Nu este o stare de spirit, ci o regretabilă necesitate. După ea reîncepe ordinea. Și ce ordine ! Birocrație, ierarhie, Camera Deputaților, Academia franceză“. Mai mult chiar, avem de-a face cu „un act de trădare față de Revoluția permanentă, revoluția spiritului, singura pe care o preconizez, singura pentru care aș fi capabil să mă las ciuruit, pentru că ea nu exclude Sfîntenia eului, pentru că e revoluția mea“. Oarecum pe aceeași linie, într-un amplu comentariu publicat la rubrica „Notițe“ a numărului 12 (*Les surréalistes et la révolution. La révolution et les intellectuels. Que peuvent faire les surréalistes ? Position de la question, par A.D., Paris, 1926, André Breton : Légitime défense, dans La Révolution surréaliste, no. 8, dec. 1926*), Benjamin Fondane aduce una dintre cele mai importante contribuții teoretice autohtone în problema raporturilor dintre supraréalism și comunism. Pornind de la un punct de vedere poetic-metafizic asupra supraréalismului francez (*Le surréalisme en tant que recherche pure d'une métaphysique de la poésie était la pointe la plus avancée de l'Europe d'après guerre. Il y est encore*), autorul identifică prompt incompatibilitatea dintre voința de libertate absolută, anarhică a acestuia și dogmatismul „burghez“ al comunismului :

Il ne s'agit certainement pas de la liberté du poète d'être irrationnel, d'être libre – jamais peut-être ne retrouvera-t-il cette liberté absolue qu'il eut en république bourgeoise – mais d'imposer sa liberté aux hommes, de les forcer à l'acte libre. Quoi de moins anarchique que l'esprit de la révolution, tout pétri de doctrines, quoi de plus ressemblant à une machine d'ordre, mais d'un autre ordre, d'une logique plus extrême, revêue par les mathématiciens de l'esprit bourgeois !

Căderea supraréalistilor din revoluția artistică în cea politică este văzută ca expresie provizorie a unei căutări de sine pe fundalul crizei conștiinței moderne : *nous nous trouverons dans les mêmes conditions qu'à la veille de la chute de Dieu, des dieux, de la morale laïque. Partis d'une révolution purement artistique, les surréalistes ont versé dans l'anarchie morale, les voici dans la révolution politique.*

Il est évident qu'ils n'ont pas fini de se chercher. Văzind în anti-intelectualismul progresist, materialist și mecanicist trăsătura definitorie a Futurismului : *L'art futuriste c'est vraiment l'Europe prennant conscience d'elle même en tant que productrice d'un nouveau monde habitée par la religion du Progres, la morale de la Vitesse, la politique du confort materiel, une nouvelle forme de culture mécanique qui n'cure d'accepter l'héritage morbide de l'intellect*, Fondane observă că *Le futurisme s'adapte infiniment mieux d'ailleurs a la civilisation des bolchéviques qu'a celle d'Italie de Mussolini, son disciple*. Spiritul școlii lui Marinetti se regăsește, embrionar, în insurgența Dada-ismului și a Suprarealismului : *il y a du manifeste futuriste dans Dada, aussi bien que dans le surréalisme. On en trouvera pour longtemps dans toute école à venir*. Scindat între activism și mistică, suprarealismul poetic își asumă astfel un risc nobil : acela de a testa în permanență – ca un „Charlot explorator” – limitele actului artistic. Miza explorării este însăși libertatea umană : *Un grand morceau de notre liberté en est l'enjeu*.

*

Spre deosebire de *Contimporanul*, *Punct* și *Integral*, unu marchează un moment de radicalizare politică a avangardei autohtone. Suprapusă simpatiilor suprarealiste, opțiunea antifascistă este fermă și coerentă. Apropierea de bolșevism, tot mai evidentă cu trecerea timpului, are loc mai întâi prin intermediul lui Stephan Roll și Sașa Pană. Ulterior – și prin colaboratori sporadici precum Ion Vitner sau Miron Radu Paraschivescu. Scos în afara legii din 1924, în calitate de formațiune politică vizînd dezmembrarea României, partidul comunist îi va absorbi ca militanți abia după 1930. Altminteri, în ciuda eforturilor de politizare și a sponsorizărilor venite pe filiera serviciilor secrete sovietice, unu va păstra pînă la sfîrșit un aer de „subversiune artistică”, mai mult sau mai puțin ludică, de esopism comunizant... Diferențele ideologice față de *Contimporanul* sînt la început discrete, manifestate prin intermediul unor întepături veninoase la adresa colaboratorilor ne sau antiavangardiști ai revistei lui Vinea. În nr. 8, un text violent, intitulat „Cămașa de forță”, îl ia în vizor – fără a-l numi însă – pe Mihail Sebastian : „Unul dintre noii veniți în gramatică e neîncetat plictisit de literatura noastră. Îl știm admirator al lui Apollinaire și A. France, al *Paradisului statistic* și al *Florilor de mătase*, l-am văzut încercînd maturități ingenue în foiletoane scrise cu biberonul și mai știm că dacă numele lui n-ar ascunde o circumcizie – fiindcă scrie sub potcoava ortodoxă a dlui

Nae Ionescu – ne-ar fi acuzat de izraelitism“. Iar o notiță din nr. 14 își extinde raza de atac: „Pentru M. Sebastian, Romulus Dianu, Sergiu Dan și ceilalți ucenici imunzi, cea mai francă și rapidă expediție“. Există și lovituri mai subtile, dar nu mai puțin eficiente; bunăoară, această însemnare ironică din nr. 16:

„Dăm ca document al decrepitudinii *Contimporanului* notița lăudabilă de mai jos, apărută în *Viața literară*: *Contimporanul* apare cu mobilierul înnoit în stil clasic. D. Vinea în «manifestul despre îngeri» pare a mărturisi misticismul. Întîlnim aci pe d. Mircea Damian, cu o schiță umoristică.

D. Pompiliu Constantinescu colaborează la *Contimporanul* cu articolul «Vieți romanțate». Este o surpriză, nu lipsită de semnificații.»“

Conflictul cu *Contimporanul* lasă totuși loc, o vreme, și unor concesii tactice. Într-un articol panoramic, M.H. Maxy apreciază situarea inițială a publicației în speță la „stînga plastice și a lirismului poetic“, cu o „atitudine democratică cuviincioasă“. O notiță din nr. 18 comentează amabil editorialul „Cheia viselor“ al lui Ion Vinea, iar afinitatea cu suprarealismul nu scapă comentatorului anonim, care își amintește astfel că directorul *Contimporanului* este „un literat de bună speță“. Nu va fi uitat însă faptul că, de la o vreme, revista condusă de el a (re)devenit mai mult politică decît literară. *Politică* – în ce sens? Autorul notiței vorbește despre un „compromis cu burghezia“ – lucru nu lipsit de adevăr, dacă ne gîndim la apropierea lui Vinea de Partidul Național Țărănesc și la simpatia lui Jacques G. Costin pentru Virgil Madgearu...

Ruptura de *Contimporanul* devine „oficială“ (o adevărată „declarație de independență“, cf. lui Ion Pop) abia în numărul 29; mai precis, odată cu apariția editorialului-manifest „Coliva lui Moș Vinea“, scris de Ilarie Voronca și semnat – redacțional – unu. Merită să ne oprim mai atent asupra lui, cu atît mai mult cu cît autorul (fost la *Punct*, ulterior la *75 HP* și *Integral*, constant mefient, în pofida colaborărilor sporadice, față de revista lui Vinea și Iancu) este o personalitate „de tranziție“ între primul val avangardist și suprarealism. Nu numai inconsecvențele estetice și ideologice ale *Contimporanului* sînt incriminate aici. Critica „uniștilor“ se exercită, acum, de pe poziții suprarealiste asumate. Căci, odată cu „compromiterea“ futurismului și a constructivismului, mișcarea condusă de André Breton devenise portdrapelul revoltei artistice:

„Contrastul dintre desenul publicat pe prima pagină a acestei reviste și atacurile de pe ultima împotriva oricărei manifestări noi, pretenția de a se menține într-un spirit de îndrăzneală și de invenție în totul contrar sumarului și colaboratorilor săi (...) și mai ales

abilitatea de a-și însuși numai foloasele și parada unor atitudini de artă (n-am uitat vizita lui Marinetti), care presupun în primul rând sacrificiu și singurătate. Și totuși, nu ne putem dumiri cum se poate alătura – în paginile unei reviste care a susținut cîndva o atitudine nouă – domnul Marcel Iancu, fostul revoluționar de la Zürich, principesei Martha Bibescu.

Dacă domnului Vinea – al cărui temperament poetic nu-l punem acum în discuție – nu i-am cerut niciodată o atitudine de frondă – cunoaștem ezitățile domniei sale, în schimb domnul Marcel Iancu – a cărui bunăstare materială l-ar fi putut pune la adăpostul atîtor concesi, atîtor scăderi față de sine – poate fi ținut responsabil de inconsistența și lamentabila zvîrcolire a *Contimporanului*.

Proclamarea, cu sfidarea oricărei consecvețe, a celor mai îndrăznețe principii pentru a le terfeli pe contrapagină, frățietatea, în aparență, cu cele cîteva spirite răzlețe din Europa, pentru a aduce în același timp laude lui Vasile Savel, nu va mai putea continua...

Chiar dacă n-ar fi dubioasă flagranta atitudine a *Contimporanului*, mișcarea pe care ar voi s-o reprezinte, *constructivismul*, și în care s-a fixat de la apariția lui, e cu totul străină de vederile actuale ale lui unu, care își revendică o conduită cu totul ruptă de realitate, cu totul în afara utilitarismului constructivist, rezolvat în arhitectură, și care clatină în havuzele visului apele unor viziuni desfăcute de orice probleme și continuități situate dincolo de poem și de semitrezie“.

Delimitarea lui Voronca de *Contimporanul* nu era însă motivată *prioritar* de aspecte politico-ideologice. Deși „desfăcut de orice probleme și continuități“ burgheze, „poemul“ său nu e anexat unor țeluri politice opuse. Argumentele „declarației de independență“ sînt de natură artistică : estetica evazionistă a visului vs estetica utilitaristă a constructivismului, apărarea purității radicale a unor „atitudini de artă care presupun sacrificiu și singurătate“ ș.a.m.d. Acest „estetism individualist“ va fi, în curînd, denunțat ca un handicap, ca o lașitate și ca o „concesie“ oportunistă de către colegii de la unu. Un adevărat conflict de interese, generat de o „nepotrivire de caracter“. Căci pentru Ilarie Voronca, suprealismul nu era decît o formă de radicalitate poetică. Intrarea sa în Societatea Scriitorilor Români și premiarea de către aceeași organizație a volumului *Incantații* apărut la Cultura Națională – editură rezervată autorilor canonici, „candidaților la Panteonul literaturii române“ – au echivalat pentru mulți „uniști“ (Roll, Sașa Pană, Sernet, Brunea Fox, Maxy, Moldov) unei pactizări cu burghezia. O burghezle conotată tot mai „fascizant“, pe fondul ascensiunii mișcărilor de extremă-dreapta și al înmulțirii proceselor anticomuniste. Venită după „excomunicarea“ de către

unu a lui Virgil Gheorghiu, ruptura dintre Voronca și fostul său emul, Stephan Roll (care îi recenzase volumele anterioare în tonuri flamboaiante), va scinda revista : de o parte, majoritatea celor ostili trădătorului, de cealaltă – mai ales Geo Bogza, prieten și apărător fidel. Divorțul (citește : eliminarea lui Voronca) nu va întârzia prea mult.

Apropiindu-se tot mai mult de sovietism, „uniștii” îmbrățișează – ce-i drept, timid – teza determinării social-politice a artei. Respingerea futurismului italian de către foștii săi adepți (Roll, Mihail Cosma ș.a.) echivalează unei respingeri a separării dintre artistic și politic. Sub acest aspect, opțiunea lor pentru suprarealism are semnificația unei revolte mai pure și mai articulate, căci nu doar „burghezia” e respinsă acum, ci și fascismul futuristilor italieni. Diteul automat, sexualismul freudist, scufundarea în oniric și celelalte tehnici de eliberare a inconștientului au semnificația unui refuz al realității diurne, represive și utilitariste, în favoarea unei lumi reprimată, subterane și subversive la adresa „ordinii” oficiale. În plus, spre deosebire de futurismul italian – naționalist și războinic prin excelență –, suprarealismul devenise la acea dată un curent internaționalist și emancipator, aflat „în slujba revoluției” proletare... Problema celor de la *unu* constă în imposibilitatea lor de a interveni eficient (citește : politic) în realitate prin artă. Drept urmare, foarte curînd, apare sentimentul insatisfacției față de caracterul anarhic, obscur al avangardismului și al suprarealismului, ineficiente în planul acțiunii sociale. Nici Sașa Pană, nici Stephan Roll, nici Sernet sau mai tînărul Miron Radu Paraschivescu nu erau propriu-zis niște suprarealiști. Adeziunea lor la principiile noului curent era mai curînd conjuncturală, superficială, mimetică : un mod (printre altele) de a fi subversivi *politic* la adăpostul „obscurității” *artistice*. Din această dilemă nu se putea ieși decît într-un singur fel : tăind nodul gordian și dizolvînd revista.

Capitolul IX

„PERIFERII“ AVANGARDISTE EUROPENE

Mișcări artistice novatoare din țări central
și est-europene în publicațiile românești de avangardă
din anii '20

Ecouri maghiare

Despre relații mai apropiate ale avangardei românești cu cea maghiară putem vorbi, cu adevărat, numai la *Contimporanul*, în parte grație relațiilor celor doi lideri ai acesteia – Marcel Iancu și Ion Vinea – cu Lajos Kassák și Tamas Aladár. Simpatizanți comuniști, scriitorii radicali maghiari, în frunte cu poetul și gravorul Kassák, fuseseră nevoiți să se exileze în capitala Austriei – ca urmare a înlăturării Comunei lui Béla Kun și a instaurării regimului Horthy –, unde vor edita revista „activistă“ *Ma (Astăzi)*. Un element de legătură între cele două avangarde a fost și pictorul sas, din Brașov, Hans Mattis Teutsch, colaborator – între altele – la revista maghiară și la *Contimporanul*. Despre gruparea *Ma*, Ov.S. Crohmălniceanu amintea că „nu era străină de principiile pe care le susținea în artă și literatură *Der Sturm*. Ele sînt proprii esteticii expresioniste (...) dar o notă particulară le-o dă rolul capital chemat să-l joace în cadrul lor tocmai actul «constructiv»“ (*Literatura română și expresionismul*, ed. cit., p. 110). În volumul *East-European Avantgardism*, english version – Pál Varnai, Akademiai Kiado, Budapest, 1992, Endre Bojtár face însă o distincție clară între prima etapă, expresionist-activistă, a revistei și faza a doua, constructivistă, afină programului de la *Contimporanul*: *The expresionism of Ma, called activism, was, from 1922, replaced by constructivism* (p. 74).

Una dintre mărturiile prieteniei dintre Tamas Aladár și Ion Vinea este scrisoarea celui din urmă către Tristan Tzara, reproducută în revista *Manuscriptum*, nr. 2/1981 (43), anul XII, p. 163, v. „Ion Vinea – Tristan Tzara, Corespondență din Paris trimisă de Henri Béhar“. Reproducem traducerea românească a scrisorii trimise la Paris lui Tzara: „Prea dragul meu Tzara. Prietenul Tamas Aladár, poetul maghiar de la revista *Ma* (din Viena) și care a trecut acum

cîteva luni prin București, ar avea nevoie de sprijinul tău. Dă-i-l din toată inima (așa, pentru a te imita) și dă-i și indicații pentru a se descurca acolo". În volumul *Geografia literaturii române, azi*. Vol. IV. *Banatul*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, criticul Cornel Ungureanu aduce în atenție și o „filieră timișoreană” mediatoare între revista *Ma* și *Contimporanul*. Un personaj-cheie al ei ar fi omul politic și traducătorul Aurel Buteanu, în ale cărui amintiri este menționată o „vizită la *Contimporanul* (1923, 1924) în care l-ar fi cunoscut pe Kassák. Reîntîlnirea cu Kassák (în corespondență) e facilitată, evident, de timișoreanul (Robert) Reiter/(Franz) Liebhard. Și de traducerile din volumul apărut în 1971 pe care cei doi le fac împreună. Azi (...) drumul lui Kassák la Paris e comparat cu al lui Brîncuși” (pp. 102-103), precum și faptul că în jurul revistei *Mă* se aflau cinci timișoreni: poetul anarho-expresionist maghiar și traducătorul Franz Liebhard (alias Robert Reiter), Aurel Buteanu, pictorul cehoslovac Julius Podlipny, poetul și dramaturgul Endre Károly, în fine, reporterul și „revoluționarul de profesie” Rodion Markovits. „Vasta corespondență dintre Kassák și Aurel Buteanu (și, nu mă îndoiesc, vasta corespondență dintre Reiter/Liebhard și Kassák) va fi lămuritoare pentru multe din chestiunile avangardei europene”, adaugă Ungureanu (*ibid.*, p. 272).

Lăsînd la o parte contribuțiile esențiale din sinteza Krisztinei Passuth despre avangardele central-europene, o bună prezentare a raporturilor existente între cele „două modernisme” maghiare, cel al revistei moderate *Nyugatt* a lui Ady și Babits Mihály (cu dominantă postsimbolistă) și cel activist al revistelor *Â Tett* și *Mă* (avangardiste, programatice), găsim în capitolul „Les deux modernismes hongrois des années 1910. Babits ou Kassák?” de Janos Szavai (vol. *Modernisme en Europe Centrale. Les Avant-gardes*, Sous la direction de Marie Delaperriere, Collection „Aujourd'hui l'Europe”, L'Hartmann, Paris/Montreal, 1999, pp. 85-95). Diferența de optică și atitudine între cele două modernisme este, schimbînd ce e de schimbat, cea dintre modernismul lovinescian și cel „extremist” din România (citindu-l pe Tzvetan Todorov, Szavai vorbește de un model moderat al „caleidoscopului” și de un model revoluționar al „zilei și nopții”). L. Kassák a debutat în *Nyugatt* și s-a format în ambianța pariziană a anilor 1909-1910. Autor independent, rămas, către sfîrșitul anilor '20, aproape izolat, va evolua în anii '30 către forme mai moderate de lirism.

Încă din declarația de intenții din nr. 37-38, 7 aprilie 1923 („Pentru cetitori și scriitori”), în care își exprima satisfacția de a fi obținut colaborarea a numeroși importanți artiști ai avangardei europene, Ion Vinea anunța că :

„Vom primi cronici, articole critice și literare, desene, clișee, gravuri inedite (...) de la grupul scriitorilor unguri refugiați la Viena, strînși în jurul revistei *Ma*“. Numărul 46 (mai 1924) al *Contimporanului* – deschis cu „Manifestul activist către tinerime“ – dedică o pagină întreagă (12) „noii poezii maghiare“. Două poeme moderne cu tentă depresivă (traduse de Vinea), ambele avînd în loc de titlu numele autorilor – Kassák Lajos, respectiv Tamas Aladár –, sînt ilustrate cu un desen „simultaneist“ al praghezului Karel („Charles“) Teige și prefațate de un articol anonim, intitulat „O mișcare modernă în exil“. Prezentarea istorică lasă să transpară simpatia pentru idealismul revoluționar :

„Înainte de războiu literatura modernă ungară se grupa în jurul revistei *Nyugatt* (Orient – *de fapt, Occident, n.n.*) la Oradia Mare. Cel mai reprezentativ poet al mișcării era Ady Endre cu verbul vehement și o putere de expresie cosmică. După 1914, întreaga literatură ungară părea desrădăcinată. Atunci prima voce o luă mișcarea *Tett*, al cărei director era Ludwig Kassák. Puternic învrăjbită cu evenimentele politice de atunci, revista lor a fost confiscată. Cu ajutorul junetei pe care o cîștigase în juru-i, Kassák scoase noua revistă *Ma* (*Astăzi*), unde se întîlniră toate talentele tinere. Aerul încărcat roșu al revoluției împleti tinerețea cu ideologia revoluției care ar fi putut realiza cîndva idealul artiștilor de la *Ma*. Și lumea aștepta noul Christos. Cu reacțiunea albă însă *Ma* s'a exilat la Viena. Aci apare prima «epopee a mulțimei» de Kassák. Acum se modifică și poezia fiindcă poeții sînt seismografii timpului. O perioadă nouă, o fundare nouă, o limbă nouă se naște cu constructivismul colectiv. Prima antologie a grupării *Ma* era omul cercetător și ros de neliniște. A doua apărută acum de curînd e imaginea omului nou care s'a găsit. Astăzi mișcarea modernilor din Viena, ai cărei colaboratori sînt L. Kassák, Dery Tibor, Nadas J., Reiter R., Tamás Aladár și Moholy-Naghy, a devenit printre celelalte cea mai curată și mai consequentă din Europa“. Poemul „de exil“ al lui Kassák este de fapt un prozopoem, un *lamento* organizat în versete. În pagina de „note“ a aceluiași număr este consemnată „a doua antologie *Ma*“, *Boldog híradás*, a lui Tamás Aladár (ed. *Ma*, Viena) – „una dintre culegerile cele mai reprezentative ale noii poezii maghiare. Poezie de idei susținute de un puternic sentiment al vieții integrale“. O altă notiță consemnează expunerea la Galeria Sturm din Berlin a „operilor constructiviste ale pictorului și poetului maghiar Lajos Kassák“. La aceeași rubrică, dar în numărul 47 al *Contimporanului* (pe a cărui copertă apare un *Linoleum* de L. Kassák), o nouă informație despre *Ma* indică un contraserviciu maghiar : „versuri de I. Vinea, traduse de Tomas (sic) Aladár și gravuri de Marcel Iancu“.

Alături – o consemnare a revistei lui Herwarth Walden, *Der Sturm*, cu – între altele – colaborări din Ungaria. Este menționată, pentru prima oară, „revista modernă budapestană *Uj Kultura*, dir. Gerő Béla și Dékány István”, unde „regăsim numele marelui poet maghiar exilat Kassák Lajos și ale tuturor artiștilor unguri refugiați la Viena în jurul revistei *Ma*”. De asemenea – o altă publicație maghiară din afara teritoriului Ungariei, „*Ut*, revistă revoluționară maghiară, apare la Novisad (Jugoslavia). Director : Csuka Zoltán”. Pe pagina a doua a numărului 49, un poem al lui Ion Vinea („Gamă”) este dedicat „Lui Tamás Aladár”. Pe cealaltă pagină – o „cronică muzicală” semnată de Jacques G. Costin comentează „audițiile Béla Bartók” dintr-un concert prezentat de Constantin Brăiloiu. Un pasaj se referă la „evoluția constructivistă” a compozitorului, apreciat pentru „primitivismul” nud :

„La urmă, «colindele românești» al căror titlu îl înțelegem mai mult ca pretext. Ele înseamnă evoluția marelui compozitor de la mecanica amplă, lipsită de anecdotă și melodie a modernilor de pînă mai eri la primitivismul lipsit de ascunzișuri al contemporanilor celor mai recenți. Constructivismul distilat pînă la cristale. Ne-au amintit *Petruška* a lui Stravinski, *Poèmes de cairelle* ale lui Milhaud etc.”.

În numărul 50-51 al *Contimporanului*, „Catalogul expoziției *Contimporanul*” menționează participarea ungară pe a doua poziție (după Polonia). „Unicul reprezentant este Ludovico (sic !) Kassák, prezent cu 5) aq. *Construcție diagonală*, 6) aq. *Construcție spațială*, 7) aq. *Tablou arhitectonic*”, cifrele indicînd numărul de catalog al lucrărilor. La rubrica de „Note, cărți, reviste” a numărului 52 (dedicat lui Constantin Brăncuși), lucrările lui Kassák sînt caracterizate ca : *une grande sagesse une vaste sensibilité des compositions d'un cristal pur d'une couleur très lyrique*.

Numărul 55-56 din 1925 consemnează, pentru prima dată, apariția revistei maghiare *Periszkop* din Arad : „*Periszkop*, Szerkesty-Szántó György, o foarte occidentală și modernă revistă maghiară, cu sediul la Arad. Colaborări din toată Europa, studii asupra întregii mișcări noi, plastice și literare de pe continent. Îmbelșugatul și luxosul conținut artistic cedează adesea locul unei publicități uimitoare, întreprinderile (bancă și industrie) și bogătașii unguri de acolo știu cum se susține o mișcare culturală. De aceea, pe teritoriul nostru, activitatea artistică a minoritarilor e incomparabil superioară activității românești”. Notița arată, pe de o parte, admirația *Contimporanului* față de mecenatul „bogătașilor unguri”, cită vreme acesta e pus în slujba susținerii „artei noi”. Faptul indică, o dată în plus, atitudinea estetică și constructivă – nu doar constructivistă – a

revistei lui Vinea și Iancu, departe de dogmatismul „antiburghez” atribuit avangardelor. Finalul notiței trădează însă, acut, complexul de inferioritate autohtonă.

În pagina de „revista revistelor” a numărului 57-58, aprilie 1925, o notiță indică apariția primei reviste de avangardă la Budapesta, după exilul din 1919: „365, director Tamas Aladar, Budapest. Artă nouă fusese interzisă și exilată de guvernele amiralului Horthy. Salutăm prima revistă de avangardă la Budapesta”.

Preocupările pentru artă nouă maghiară se amplifică în numărul 59 al *Contimporanului* (28 mai 1925), care găzduiește cel mai consistent grupaj dedicat acesteia. Pe prima pagină – un articol sintetic despre „Artă nouă în Ungaria”, semnat de Lajos Kassák, un poem intitulat „49” al aceluiași și un poem fără titlu de Aladar Tamas. Pe verso – continuarea articolului lui Kassák, un poem intitulat „Tabala-lied” de Robert Reiter și un poem fără titlu al lui Josef Nadass. Ca ilustrații – o reproducere după un *Linoleum* de Moholy-Nagy și o altă după un desen constructivist (*Chioșc*) de Lajos Kassák. Toate poemele avangardiștilor maghiari exilați la Viena sînt în limba germană – dublu indiciu, al sferei de influență și al inserării într-o limbă de circulație.

Articolul semnat de directorul revistei *Ma* ridică problema „promovării artei maghiare” în străinătate, promovarea artistică externă fiind o obsesie mai generală a țărilor periferice, proaspăt intrate în modernitate. Dînd exemplul dramaturgului Alexandru Brodys, lîșat de presa maghiară pentru reprezentarea în străinătate a unei piese „anti-naționale”, Kassák denunță autohtonismul agresiv al oficialităților horthyste („A face cunoscută străinătății artă nouă ungară e o problemă bogată, dar cu dinadinsul grea. Nici o țară n'a vădit atît de puțin interes răspîndirii artei sale ca Ungaria”), făcînd apoi o trecere în revistă a „vicisitudinilor” cu care s-a confruntat, de la început, artă modernă din Ungaria. Este menționat rolul pozitiv jucat de revista moderat-modernistă *Nyugatt* (*Occident*) și de „grupul 8” de poeți din jurul acesteia, în frunte cu Ady Endre. „Singurul poet reprezentativ al Ungariei” de la Petöfi încoace, Ady este văzut ca fiind continuatorul „spiritului rău” al lui Baudelaire și Verlaine, „chinuit pînă la moarte de literatura oficială”. Lupta izolată a revistei *Nyugatt* cu „obscurantismul” oficial a eșuat însă, ca urmare a „puterii dezorganizatoare și demoralizatoare a războiului european” ce a schimbat „și așa destul de impresionistele spirite într-o turmă de bătrîne bocitoare și gazetari interesați”. În continuare, pot fi citite considerații importante referitoare la caracterul „social” și „activist” al revistelor *Tett* și *Ma* înființate de Kassák. Ele privesc, pe de o parte, relația ambiguă cu futurismul italian și, pe de altă parte, deplasările în direcție „estetizantă”, ulterioare exilării la Viena

a revistei: „În 1915 foaia *Tett* înființată de mine face cei dintîi pași pentru realizarea artei sociale. *Tett* duse nu numai o luptă artistică ci și una politică și socială, cu un pronunțat caracter socialist și antimilitarist. În tehnică și artă stă alături de futurism, însă punctul său de vedere general o deosebea de rășboinicii agitatori italieni. După apariția celui de-al 12 număr fu interzisă de ministerul de rășboiu. După un armistițiu de o lună am scos o nouă foale *Ma*. (...) *Ma* se sprijinea nu numai pe artiștii unguri ci și pe colaborarea tuturor celor care fără prejudecăți de naționalitate puneau un preț pe cîmpul acestei noi arte. După căderea comunei revista emigră și de 6 ani apare la Viena. (...) Cu toate că-și păstră programul vechiu, totuși o parte din colaboratorii săi sau (sic!) dedicat după eșuarea revoluției artei cu pură tendință politică, pe cînd o altă parte se retrase înspăimîntată și se dedicase acelei «l'art pour l'art». Acestea fură timpuri critice, totuși răsărîră noi oameni, așa că *Ma* este astăzi unul dintre organele cele mai importante ale artei noi”.

Spre deosebire de cazul novatorilor români, acțiunile avangardiștilor maghiari au avut un caracter politic și militant-social mult mai marcat. Reprimarea lor de către regimul militaro-naționalist al lui Horthy a fost cu atît mai dură cu cît – deși aflat la un moment dat în conflict cu Béla Kun – Kassák a fost acuzat, împreună cu colegii săi, de activism bolșevic. Emigrarea în capitala austriacă a avut însă un rol mai mult decît benefic în „deprovincializarea” avangardei artistice maghiare, mediul cultural german introducînd-o – practic – direct în circuitul european de valori: „Astăzi, nu numai că poporul ungar e încunoștiințat de strădaniile străinătății, dar și lucrările noastre apar în toate limbele în străinătate. Artiști de origine ungară pe care strîmta vedere a șovinistilor îi ține departe de locul lor natal, aparțin astăzi în toate țările avant-gardei artei noi. Dintre aceștia mulți vreau să citez numai cîțiva Mattis-Teutsch, Moholy Nagy, L. Peri, Ernst Kallay, Andreas Gaspar, Iosif Nadass, Hans Suchmy, Robert Reiter, Aladár Támas, Iolan Simion. Că nici astăzi nu sîntem iubiți în Ungaria și că țara e interzisă muncii noastre, e foarte firesc. (...) În cadrul unei «seri de artă» în limba germană, am serbat de curînd jubileul de 10 ani”.

În definitiv, validarea externă a avangardiștilor originari din România a avut loc tot ca urmare a expatrierii lor în „centre” de vizibilitate publică și de influență artistică europeană, în special la Paris și Berlin (v. cazurile unor Tzara, Iancu, Matiss-Teutsch, Brîncuși, Fondane, Voronca, mai tîrziu Ionesco).

Ca și colegii lor de la *Contimporanul*, avangardiștii maghiari își asumă un credo integrator, nerestrictiv: „Noi nu aparținem unui crez limitat sau unei școli. Arta nouă nu înseamnă pentru noi o

asociație de cuvinte clasificatoare, ci o nouă formă de exprimare a unui nou tip omenesc“.

În nr. 68, iulie 1926, putem citi în paginile revistei un poem fără titlu (în limba germană) al lui Aladár Tâmas, cu specificarea între paranteze „traducere din limba ungară“. Pentru ca numărul 70 al revistei (noiembrie 1926) să găzduiască o convorbire intitulată „De vorbă cu poetul ungar Tâmas Aladár“. Interviuul – semnat M.I. (Marcel Iancu) – este, de fapt, o consemnare mai amplă. Avem de această dată o „mărturie“ a artiștilor de avangardă întorși pe teritoriul Ungariei, confrunțați cu rezistența ostilă a autohtonismului oficial. Interesante sînt, cu deosebire, informațiile despre promovarea artei noi prin „serate literare“ și, mai ales, cele despre lecturile din Ion Vinea și despre reprezentarea piesei *Le mouchoir de nuages* a lui Tzara, despre separarea dintre revoluția artistică și cea politică, dublată însă de dorința înființării unui partid al artiștilor și, în fine, despre dorința novatorilor unguri de a iniția în Transilvania acțiuni avangardiste cu sprijinul *Contimporanului*:

„De un an am organizat la Budapesta o grupare de artă nouă, zisă *Új Föld* (Pămîntul nou), cu care am întreprins o acțiune artistică întinsă. Cu serate literare am cucerit adevărate succese. *La poesie de 5 continents* a fost una. S'a citit din poezia franceză de la Rimbaud la Eluard, din Maia Kovski (sic !), Becher, Ball, Huelsenbeck, Vinea, Palotian și alții. Serata am închis-o cu un act din piesa lui Tzara *Le mouchoir de nuages*. De partea noastră e tineretul și elita. Încet am cucerit simpatii multe, dar timp de 5-6 ani arta nouă a fost combătută și suspectată de bolșevism fiindcă în timpul regimului comunist afișele și ilustrațiile au fost realizate de cei tineri. Azi încă trebuie să citim polițiștilor tot ce jucăm și prezentăm publicului. Vă puteți imagina capul poliției înaintea poeziei lui Tzara. Avem și o reacțiune artistică în frunte cu toți profesorii. Sînt falșii naționaliști reacționari și polițiști cari mănîncă și dorm cu tricolorul, cari înjură tot ce e modern fiindcă inteligența lor nu ajunge să discerne între artă și politică. Ei nu știu că revoluția artistică și cea politică nu au nimic comun. Ei sînt adevărații falsificatori de valori spirituale și infectează judecata și simțirea maselor încrezătoare. Au proiectat un stil național în toate – scris național, case naționale, tranvae naționale C.... naționale, naționale. Ce are arta a face cu acest fascism ? Pentru a răspunde acestora am decis ca noi artiștii să creăm un partid politic pentru luminarea masei (...) Plasticii noștri sînt mai toți printre străini. Avem un grup de 3 compozitori moderniști, Szelény, Kadosa, Szabó. Kassák, poetul în exil, se va întoarce în curînd și va publica o carte, *Tiszatasag konyve* (Cartea curățeniei). Cu mine mai sînt vreo cîțiva scriitori, arhitecți și poeți cari formăm

un singur gând, o singură voință. – Dorim să facem în Transilvania care a fost creierul Ungariei, o serie de manifestări de artă nouă la cari sperăm ca și cei de la *Contimporanul* să ne dea un semn de frăție artistică”.

Noi informații despre relațiile cu grupările artistice radicale maghiare sînt consemnate în numărul 75 (aprilie 1927), cu referire specială la revista budapestană *Új Föld*: „*Új Föld* din Budapesta. Materialul bogat și interesant se datorează colaboratorilor Bortnigk, Vajda, L. Leben (Olanda), Molnár-Farcas, Földes, Reményi Claire Goll, Faulstich, Aladár, Hevesy, Molnár etc.” / „Ultimul număr din *Új Föld*, revista grupării moderne din Budapesta, a apărut în excelente condițiuni. Pe lângă cunoscuții și talentații colaboratori, remarcăm o corespondență asupra mișcării moderne americane și un articol semnat de cunoscutul critic Ion Darius, despre arta nouă românească”.

Ultima consemnare notabilă despre avangarda maghiară se referă la revista de artă modernă *Dokumentum* din Budapesta: „este revista ungurească condusă de Kassák. Ultimul număr închină articolul de fond expoziției de arhitectură *Werkbund* din Stuttgart, cel mai de seamă eveniment ce-l așteaptă lumea modernă. Colaborează Prampolini, Milan, Gyula, Nadass, Dery și alții, arhitectură de Forgó Pál” (nr. 76).

Ecouri poloneze

Dacă ecourile avangardei maghiare în România privesc în special poezia (și, în mai mică măsură, artele plastice), lucrurile stau altfel în ce privește avangarda poloneză. Revistele românești de avangardă din anii '20 (și, de această dată, în special *Contimporanul*) consemnează apariții de reviste și manifestări artistice poloneze, ponderea avînd-o, aici, artele plastice, sculptura și, în special, arhitectura, mult mai puțin poezia. Numărul 45 semnalează revista *Blok* din Varșovia cu o mențiune „constructivistă” (*Blok Henry Stazewski, ul. Wspolna 20 m. 39 Varșovia. L'art l'oeuvre d'un effort collectif, volontaire, conscient*). Numărul 48 (octombrie 1924) al *Contimporanului* – imediat următor celui dedicat avangardei maghiare – reproduce, pe o întregă pagină, un articol semnat de artistul plastic M. Szczuka, „Mișcarea artistică în Polonia”. Tradus defectuos, textul (datat „Varșovia, 1924”) este un portret fizionomic și o istorie comprimată a artei moderne poloneze, sistematizată „pe puncte”. Unele trăsături sînt (relativ) comune celor românești și – în genere – statelor est-europene recent emancipate național: „1) Cea mai caracteristică trăsătură a artei poloneze este sensibilitatea ei

hiperdezvoltată și lipsa problemelor pur formale. 2) Pentru Polonia antebelică arta era unicul azil al spiritului național. Artistul reînvia trecutul (...) imita arta populară, creia arta națională. 3) Marile descoperiri ale impresionismului răsunară și în Polonia. Imediat însă au degenerat în naturalism și încăpură pe mîinile sentimentalilor căutători ai «frumosului peisaj polonez».

Sînt consemnate apoi schimbările aduse de ultimii ani dinainte de război și scurtul răstimp de la independență, apariția modernismului avangardist fiind asimilată apariției preocupărilor pentru forma artistică (și a mișcării denumite „formiste”) : „în ambele centre intelectuale poloneze, Cracovia și Varșovia, se formează grupările moderniste numite «formiste». Formiștii din Cracovia, mai radicali, reprezintă futurismul și expresionismul, iar cei din Varșovia s-au oprit la formula cubism-expresionism. Pînă în 1920, formiștii dezvoltă o activitate foarte vie și, în graba ei, febrilă ediții noi, conferințe, expoziții. Societatea reacționează în feluri deosebite (...) Apoi, noile postulate (...) se acomodează gustului popular”.

Autorul articolului consemnează „compromisurile” cu linia moderată a revistei *Rhythm* (echivalent modernist al maghiarului *Nyugatt*). Este taxat – în spiritul „masculin” al futurismului și constructivismului – expresionismul „feminin” și „sentimental”: „Dela 1920 mișcarea slăbește. Se ivesc noile curente întoarcerea la clasicism. Formiștii pierd terenul. Exodul începe mulți, neputînd trăi în atmosfera ostilă, emigrează. Vai, soarta de totdeauna a artistului polonez este de a găsi dezvoltarea și succesul departe de patrie. În Polonia nu e loc pentru dinșii. Se întîmplă azi același lucru cu acei cari au găsit glorie și răsunset în toată Europa. K. Malevici (Ministerul Cultelor n'a consimțit întoarcerii lui în Polonia), Marcussis, Halicka, Lypschitz, Kissling etc. Ceilalți se confundă în mulțimea adepților clasicismului, cezanismului, impresionismului moderat în grupul *Rhythm*. După 1922 tablourile și sculpturile formiștilor sînt cu totul rare în expozițiile Varșoviene. (...) Ei au explicat în public și pentru prima oară problemele formale de artă. Defectele lor sînt o construcție insuficientă, lipsă de ordine și de moderație, lipsa unui program clar și hotărît, și prea mult loc sentimentalismului. Cu alte cuvinte, mai degrabă expresioniști”. Deosebirea față de avangarda românească a anilor '20 stă, din nou, în asumarea fermă, „angajată” a poziției politice, inseparabilă de cea artistică : „Meritul celor dela *Blok* este o definiție precisă și clară a postulatelor de avantgardă (...) o noutate pentru societatea poloneză. (...) Am pus în primul plan al preocupărilor programului nostru *indivizibilitatea problemelor de artă și a problemelor sociale*. Ne-am manifestat pentru stînga radicală, în mișcarea socială”. Optimist, finalul articolului indică o victorie a

spiritului nou în Polonia : „1) Încă depe vremea formismului, actualii membrii (sic!) ai grupării *Block* erau în opoziție, acuzându-i pe ceilalți de moderație. În 1923, din inițiativa Terezei Zaernower și Mieczysław Szczuka s'a format grupul către care veniră în urmă W. Strzeminski și H. Stazewski etc. S'au organizat expoziții. 2) În 1924, după inițiativa lui Zanower, organizăm și edităm primul ziar. 3) Rezultatele sînt depe acum vădite pretutindeni auzim repetîndu-se postulatele noastre și observăm la alții influențele activității noastre“. La rubrica de „Cărți și reviste“ a numărului următor, este menționat prompt „contraserviciul“ polonez de promovare a artei moderne românești : *Blok (6-7) ce dernier numero temoigne de la richesse de l'art plastique moderne polonais. Texte signé de noms qui désormais représentent l'art continental unifié. C'est un moment d'histoire que cette réalisation d'une internationale intellectuelle par les revues d'avant-garde. Un article sur le nouvel art roumain avec reproductions de Marcel Ianco, Matiss Teutsch et une traduction litterale d'un poème de Vinea. Ideea „internationalei intelectuale avangardiste“ se face, încă o dată, auzită. Tot aici este semnalată sumar – pentru prima oară – revista *Zwrotnika* (corect : *Zwrotnika*) a lui Tadeusz Pełper. În catalogul expoziției internaționale a *Contimporanului*, lucrările prezentate de artiștii polonezi țin „capul de afiș“ (Szczuka – *Contrast*, *Fakturkontrast*, Tereza Zarnowerowna – *Construcție*, *Faktur contrast*). Succintul comentariu redacțional în limba franceză conține o „remarcă“ privind apropierea de „purismul“ rus :*

La Pologne par Zarnowerowna et Szczuca démontre l'influence du dessin linéaire et géométrique sur les moyens d'expression moderne. Ce serait quelques fois des projets de très bons vitraux. On ressent l'influence du purisme russe.

În aceeași pagină a numărului 52 – o nouă menționare prietenească a revistei poloneze : „*Block* No. 8-9 bogat număr de artă constructivistă poloneză reproduceri frumoase după Szczuka, Stazewski, Lypschtz, Malevitsch etc.“. Referințe despre arhitectura nouă din Polonia găsim în articolul „Constructivism și arhitectură“ de Marcel Iancu (adevăratul „promotor“ autohton), din numărul 53-54 al *Contimporanului*, consacrat arhitecturii moderne. De reținut apropierea pe care autorul o face între constructivismul polonez și suprematismul rus :

„Constructivismul ale cărui origini se găsesc în începuturile artei abstracte (...) s'a dezvoltat mai ales în Rusia și Polonia (Malevitch, Lisizky, Tatlin, Punin) unde cîmpul de experimentare al încercărilor de artă aplicată oferea cele mai multe posibilități. Dorul acestor artiști de a colabora în viață (artistul n'a cunoscut nici odată o vreme mai precară ca a noastră) s-a exprimat cel mai elocvent în

formula lor *suprematistă*, care se pierde într-un complet neant formal pentru a pune numai problema materialului”.

Numărul 59 semnalează un grupaj „consacrat constructivismului polonez” al revistei belgiene *Anthologie* din Liège, iar în nr. 65 este menționată elogios o importantă manifestare expozițional-arhitectonică internațională desfășurată la Varșovia :

„*Block 11* este un număr festiv consacrat expoziției de arhitectură modernă ce are loc actualmente în Varșovia. Au luat parte la această expoziție Franța (G.I.A. Perret, Le Corbusier, Mallet Stevens, Lurcat), Hollanda (I.P. Oud, Ravenstein, Rietveld, V.D. Viugt), Belgia (Victor Servrancks, V. der Velde, Bourgeois), Germania (Glantz, Mendelsohn, Korn), Rusia (Mielnikov, Ualevicz) și Polonia (Zarnowerowna, Szczuka, Kozinski, Karzewski, Syrkus Epstein, Lechaiemojewski Gutt, Stefanowitz, Siemiatyczach, Lachert, Szanajca). Succesul acestei demonstrații de artă se anunță covârșitor pentru mișcarea nouă în Polonia”.

În numărul 68 (iulie 1926) este semnalată pentru prima oară revista *Praesens*, „primul număr al revistei unei grupări poloneze de pictori suprematiști și de arhitecți tineri polonezi (...). Colaborează într’acest bogat număr Malevitsch, Rafalowitch, Zahorska, Witkovsky, B. Elkouken, Sijkurska (sic !), Starcov, Lachert, Malinovsky, I.P. Oud, Marconssis”. Un schimb de ștafetă, căci prezentarea numărului 5 al revistei *Dzwignia* în numărul 77 (martie 1928) al *Contimporanului* are, în bună măsură, caracterul unui necrolog dedicat lui M. Szczuka :

„*Dzwignia* 5 este în întregime închinată lui M. Szczuka, decedat în august 1927; un vajnic luptător al modernismului pe tărîmul arhitecturii și al afișului, organizator și colaborator asiduă, alături de T. Zarnowerowna, al revistei *Blok* care a însemnat începutul mișcării moderne în Polonia. Despre Szczuka scrie A. Stavau un articol cuprinzător și înțelegător pentru spiritul și opera constructivă a defunctului. Revista *Dzwignia*, condusă și ea de Teresa Zarnowerowna, mai cuprinde material de Breniewski, Brunar Jasienski, J. Hempel, M. Ivanov și cîteva pagini din scrisul lui Szczuka și reproduceri după planurile și construcțiile sale”.

În numărul 78, articolul „Arhitectura” al lui Marcel Iancu înregistrează – după expoziția artelor decorative de la Paris și expoziția de arhitectură de la Stuttgart – „expoziția de proiecte și modele de arhitectură nouă din Varșovia, unde a precumpănit conducerea ideii puriste rusești cu acel gust de uzină proletară în orice casă sau palat urban”.

Contimporanul va reveni asupra culturii poloneze, însă nu pe coordonatele avangardei, ci – dimpotrivă – pe cele „conservatoare”

ale promovării artei naționale în străinătate. La rubrica „N.c.r.” a numărului 79 apare, sub semnătura R.D. (Romulus Dianu), un comentariu destul de amplu, intitulat „Marya Kastarska și Polonia”, în care noul coredactor face elogiul patriotismului scriitoarei poloneze în termeni care par să explice întru cîțva simpatia *Contimporanului* – evidentă mai ales în a treia sa perioadă de apariție – pentru principesa Martha Bibescu („ambasadoare” culturală neoficială la Paris) și pentru Elena Văcărescu.

Ecouri cehoslovace

Relativ numeroase sînt, în *Contimporanul*, și semnalările de reviste din Cehoslovacia, interesul privind – și aici – artele plastice și, mai ales, arhitectura. Revistele conduse de artistul plastic și animatorul praghez Karel Teige – ex. *Staub* (*Edificiul*, publicație de artă și arhitectură) sau *Disk* – sînt menționate cu regularitate încă de la transformarea explicită a revistei românești în organ al artei de avangardă. La rubrica de „Reviste” a nr. 47 este semnalat – fără alte comentarii – „Zone pamflet internațional ceh”. În nr. 48 e „listată” revista *Pasmo*, director Cernik, Praga, căreia în numerele viitoare îi vor fi rezervate și reclame. Nr. 49 conține prima semnalare a publicației *Veraikon* „75 Stefanikowa Irida cis Praga”, iar în numărul 50-51 este reprodus un *Peisaj* al lui Teige, participant la expoziția internațională a *Contimporanului*. Catalogul expoziției indică prezența a trei peisaje ale artistului cehoslovac. Numărul 52 semnalează revista „*Pasmo* cinema-teatru-dans-muzică cea mai vie revistă a modernismului ceh” și caracterizează lapidar participarea cehoslovacă la amintita expoziție internațională: *La CEHOSLAVIQUE par Mr. Charles Teige expose des blancs-noirs rapellant un fauvisme dans l'abstrait tres vif et bien slave*. (De remarcat accentul asupra „specificului” slav...) Numărul 53-54, consacrat arhitecturii moderne, conține reproduceri ale unor „proiecte de cinema” realizate de arhitectul cehoslovac I.E. Koula și o menționare ceva mai amplă a revistei *Pasmo*: „(redacția Cernik, Halas, Kaejkar, Seifert, Sima, Teige, Vaclavak). Arhitectul Walter Gropius scrie de standardizarea caselor, Emile Malespine se ocupă de arhitectul Tony Garnier, *Il pense la maison non pas par l'exterieur mais par l'interieur. Pure de lignes comme un péplum*”.

Față de această semnalare, unde accentul cade asupra constructivismului arhitectural, semnalarea din numărul 55-56 despre *Pasmo* no. 9 se oprește asupra „artistului ceh Sima cu articole de Ribemont d'Essique (sic !), Cernik”, iar cea din nr. 57-58 se referă și la futurism: „*Pasmo* 10 director Cernik Brno-Julianov colaborează R. Myzet,

Krejkar, Halas. Remarcăm un articol despre futurism de K. Teige și studiul lui Ozenfant despre standardizarea formei". Mai substanțială și oarecum „panoramică”, semnalarea numărului 13-14 din *Pasmo* (în *Contimporanul*, nr. 60, septembrie 1925) conține prima referire la Roman Iacobson – membru marcant al școlii lingvistice de la Praga – prezentarea incluzînd, în final, și o observație comparativă privind înrudirea avangardei cehă cu cea germană: „Text de Roman Iacobson, Otto Nebel, Sarvilar Seifert, Hans Richter, Et. Haluza, Fr. Halas, Elie Faure, Sclorkij, arhitectură de Mies von der Rohe, de Carbusier (sic!), Eygen Linharts, Heytum, Adolf Loos. Fotografii de Rosler. Picturi de Teige, Matulka. Avangarda cehă vedește înrudiri apropiate cu cea germană”.

Următoarele semnalări ale publicației ies, cumva, din zona arhitecturală către poezia unor importanți reprezentanți ai avangardei cehă: „*Pasmo* 1-2 revista modernă cehă, publică articole de Cerik, Ribemont d'Essaignes, urbanism de Malespine, clișee după teatrul lui Altman (Rusia), Cerny, Sima, Koch, Picasso etc. etc.” (*Contimporanul*, nr. 63). „*Pasmo*, Cehoslovacia, director Cernik, K. Teige. Articol despre cabaret și circ de Moholy Nagy, articol de Oscar Schlemmer, poezii de Halas și J. Seifert” (*Contimporanul*, nr. 64). „*Pasmo* 8 dir. A. Cernik, Praga. Poezii de Seifert, articole de Nezval, Frejka, Honzi, Barian” (*Contimporanul*, nr. 67, 1 iunie 1926). După această ultimă prezentare a revistei *Pasmo*, singura publicație cehă de avangardă aflată în atenția „contimporanilor” va fi *Horizont*. Prezentarea (entuziastă a) primului număr în *Contimporanul*, 73, februarie 1927, ține să arate – pedagogic – că „Printre micile popoare din răsăritul Europei, Cehoslovaciei s'au făcut cunoscuți încă dinainte de independența lor ca popor ce a primit cu voioșie botezul modernismului. Acolo ai impresia că acest spirit nou este acela oficial și că toate forțele națiunii sprijinesc dezvoltarea și înflorirea lui”...

Nota în cauză este, de altfel, plină de epitete exaltate: „Jiri Kroha profesor al politehnicei din Brno publică o revistă luxoasă cu totul dedicată ultimelor evenimente arhitectonice din lume. Ilustrații după construcții minunate de Kroha, Wiesner, Bohuslav Fuchs, Ghinzburg Vladimirov și alții. Dar cea mai expresivă putere și de o minunată factură revoluționară e transformarea unui palat în Brno”.

Alături, în finalul unui comentariu despre nr. 10 din *Cahiers d'Art* o (altă) mențiune *second hand*: „Chervos (sic!) studiază desenul lui Cézanne și la urmă sînt reproduse ultimele creațiuni de arhitectură modernă cehoslovacă”. O atenție similară e acordată revistei *Horizont* și în numărul 74 al *Contimporanului*, nu fără (încă) o indicare a influenței germane: „*Horizont* este revista grupului arhitecților moderni cehoslovaci. Numărul al doilea aduce proiectul și

modelele unui pod în beton armat, o soluție nouă constructivă antiarhitectonică de-a dreptul impresionantă, după proiectul Farsky-Kroha. Apoi planul și vederile unei case din Meslice de Adolf Liebscher, care în plan și înfățișare amintește încă de școala germană, în detalii însă rămâne pură și deplin convingătoare. Interesante soluții urbaniste ne prezintă Jiri Kroha. Articole semnate de Karel Teige, V. Burian, Schmeisel, Blumm. Plastică nouă de Prohazka, Toyen și I. Styrsky“.

Numărul 75 conține o nouă notiță elogioasă de prezentare, în aceeași linie puristă: „*Horizont*, marea revistă de artă nouă din Cehoslovacia (Brezen), ne aduce de această dată o realizare în marmură a chinuitoarelor experiențe de simplificare pînă la gradul Artă. O statuie a lui Smetana – Studii, eseuri, comentarii – Oglindă fidelă a reformei arhitecturale din Cehoslovacia, *Horizont* este o sfidare în plus adusă gustului pentru banalitatea înzorzonată, care mai stăpînește încă planșele ingineresti“.

Rubrica „Revistele“ din nr. 77 se deschide cu un *chapeau* semnat S.E. (Sandu Eliad), în care prezența „stilului modern“ de viață în arhitectură și urbanism apare ca un numitor comun al revistelor de artă nouă din Europa: „Nu există revistă din teancul voluminos pe care l'am primit, fie ea din Polonia sau din Olanda, din Franța sau din Cehoslovacia, să nu poarte în pagini drept principală preocupare problema arhitecturii a casei și a orașului“. Cehoslovacia este menționată și în referința – alăturată – privind popularitatea revistei constructiviste *De Stijl*, care „se citește tot atît în Franța, Rusia, Cehoslovacia, Anglia, Austria, Germania, cît și în Olanda“. Tot aici, o notă despre *Horizont* și expoziția de urbanism de la Stuttgart: „revista Cehoslovacă de artă și cultură se ocupă în numărul din octombrie de expoziția urbanistă din Stuttgart, aducînd numeroase reproduceri. Același număr închină două pagini realizărilor scenice ale lui Enrico Prampolini, iar numărul din noiembrie scris în întregime, aproape, de Adolf Liebscher este și el dedicat problemelor urbaniste sub aspectul clădirilor publice“.

O nouă „notiță“ semnificativă despre revista cehoslovacă găsim în numărul 78: „*Horizont* revista de arhitectură cehă consacră un număr întreg unui maestru. Arnost Wiesner. Artă esențială de lirism“, unde Marcel Iancu comentează (în deja menționatul articol „Arhitectura“) „expoziția de arhitectură nouă“ de la Brno: „În fine, în anul acesta trebuie să notăm cu satisfacție expoziția de arhitectură nouă din Brno. Un mănunchi dens de cîțiva arhitecți tineri cehoslovaci au reușit să înfățișeze această minune care este expoziția vecinilor noștri. Printre cele mai frumoase cităm casele lui Bohuslav Fuchs, Stepanek, Jaroslav Grunt, prof. J. Kroha, H. Toltyn și Miroslav Putna“, manifestarea în cauză fiind considerată

simptomatică pentru „o adevărată renaștere artistică europeană”. În numărul 76, încă o semnalare a expoziției, de astă dată prin intermediul revistei *Horizont*, pune accent – în linia grupării *De Stijl* – pe arhitectură ca „unitate plastică a tuturor artelor” și expresie a stilului nou : „Jiri Kroha, profesor al școalei politehnice din Brno, ne prezintă în toate detaliile de planuri și vederi o construcție industrială impunător de plastică. Arhitectura nouă este desigur azi un cumul de arte plastice și îndeplinește pentru noi funcționarea creatoare a artelor surori”.

Ultimul și cel mai amplu material despre arhitectura/arta nouă cehoslovacă este „Casa de locuit” de B. Vaclavek (Praga), publicat în nr. 79 (1 februarie 1929), cu precizarea finală „articol scris pentru *Contemporanul*” : „Cehoslovacia poate fi așezată între primele țări care au realizat arhitectura nouă. Mai întâi s'a lucrat teoretic. Karel Teige și alții în *Stauba* au reușit să influențeze și generațiile vechi. Nu au fost specialiști cari au pregătit terenul, din care cauză putem vedea pe unele fațade încă influența diferitelor curente. Reforma venea dela plastica nouă și se oglindea la început în exterior. Mai târziu numai s'a reușit reforma dispozițiunilor de plan. Încurajatoare a fost influența profesorului arhitect din Praga Kotera care și înainte de războiu încercase drumuri nouă. După război s'au strâns la lucru forțele tinere. Orașele noastre se dezvoltă repede (...) Din ce în ce însă, intră în centrul preocupărilor moderne casa de locuit, din cauza lipsei de locuințe”.

Reforma urbanistă preconizată de „contemporani” se așază așadar sub semnul unui „utilitarism” colectiv (blocurile), însă „experimental” și fasonat estetic (spre deosebire de mai vechile „cazărmi hidoase”) : „Prin întinderea acestor cartiere noi cu rețeaua de străzi, apă, gaz și lumină se încărcau peste măsură bugetele orașelor fără să se răspundă suficient nevoilor. Așa că ne orientăm azi iarăși către blocurile de locuințe fără să dorim cazărmiile hidoase de eri (...) În *Moderne Zweckbau* a scris Behne că arhitectura cehă e călăuzită de tendința utilitaristă. Putem spune că nu lipsește chiar o activitate experimentală pentru a găsi principial cea mai potrivită soluție. Numesc acum numai colonia de locuințe experimentale din Brno (?), care a fost clădită anul acesta cu prilejul expoziției jubiliare de către câțiva arhitecți cehi moderni”.

Ecouri ruse, sîrbe și slovene

Contactul cu avangarda rusă are loc prin intermediul revistelor occidentale, italiene, franceze sau germane. Nu vom întâlni în publicațiile noastre avangardiste nici o referință la David Burliuk, Krucionih,

Hlebnikov, de pildă, blocajul informațional fiind cauzat – după toate probabilitățile – și de politica de blocadă a statului român față de U.R.S.S., după 1918, accentuat de Legea Mîrzescu prin care – în 1924 – Partidul Comunist din România fusese interzis. Totuși, fie și mediat, informațiile încep să „treacă”, mai ales în domeniul teatral (și, în mod particular, prin intermediul publicației moscovito-newyorkeze *Les 7 jours*, condusă de A. Tairoff). Anunțata colaborare cu „grupul artiștilor ruși refugiați la Berlin” nu s-a concretizat, din motive obiective, prin nici o (altă) semnalare a revistei *Objet*, dar informațiile privind constructivismul vin adeseori – prin Marcel Iancu – pe această „filieră germană”. În 1923, *Contimporanul* va fi cea dintîi publicație de la noi care publică versuri din Maiakovski (în numărul 30, un poem apocaliptic, intitulat „Foamete pe Volga”, „se datorează poetului boșevic Mayakowsky, tradus dintr-una din revistele revoluționare ruse care apar la Berlin”. Este primul poem maiakovskian tradus în România). Semnificativă este însă și notița simpatetică despre gruparea postsimbolistă „Frații lui Serapion”, aflată în flagrantă contradicție cu ideologia Sovietelor.

Despre limbajul *zaum* întîlnim o referire – la mîna a doua – într-o notiță din *Contimporanul* nr. 49 despre revista belgiană *Het Oversight* (Anvers, calet 210), „un studiu (...) asupra poetului rus Iliazd, inventatorul limbei *zaum* de muzicalitate rusă”, anticipată de o alta, în numărul 45, unde este prezentat *Le dentu de Phare*. De reținut analogia pe care Ribemont-Dessaignes o face între *zaum* și Dada „poeme dramatique in Zaoum – Iliazd. Un volum miraculos de cea mai nouă factură și de un modernism ultim. Georges Ribemont-Dessaignes ne recomandă pe autor ca șeful școlii Dada din Moscova”.

Principalele puncte de contact cu avangarda rusă/sovietică sînt reprezentate totuși de teatru (pe linie futuristo-constructivistă, prin experiențele lui Meyerhold și Tairoff) și de artele plastice (pe linia „purismului” constructivist și a suprematismului). *Contimporanul* a publicat reproduceri ale unor lucrări de G. Anenkov (machetă p. *Gaz* de G. Kaiser – în nr. 55-56, martie 1925) sau Rodschenko (*Construcție* – în nr. 59, mai 1925). Numărul 53-54 al *Contimporanului* (consacrat arhitecturii moderne) cuprinde două articole semnate de Marcel Iancu, făcînd referiri entuziaste la adresa constructivismului rus: „Constructivism și arhitectură” („acele serii de expoziții din Rusia și mai ales Germania, pe cari noi le considerăm ca un vulcan de adevăruri ce nu se poate să nu schimbe suprafața pămîntului”) și „Arhitectura nouă” („Constructivismul ale cărui origini se găsesc în începuturile artei abstracte (...) s'a dezvoltat mai ales în Rusia și Polonia”). În privința teatrului, un moment semnificativ îl reprezintă apariția numărului 55-56 din *Contimporanul* („Teatru/

Cinema”), unde Sandu Eliad semnează un articol amplu („Teatrul teatrului”) despre două opțiuni antinaturaliste și antimimetice ale „teatrului nou” – „teatrul stilizat”, static al lui Meyerhold și teatrul constructivist, dinamic, „umanizat” al lui Tairoff. Preferințele autorului merg – în mod vădit – către cel din urmă. Tot aici sînt reproduse „pagini din Tairoff” despre arta actorului (articolul „Actorul. Diletantism și materie”). Sandu Eliad va reveni mai tîrziu – explicativ și polemic totodată – asupra opoziției teatru dinamic vs teatru stilizat într-un articol din numărul 59 al *Contimporanului* (anul 1925). Începutul articolului exprimă elocvent relațiile mediat-conspirative ale avangardiștilor români cu „arta nouă” din URSS:

„Zidurile chinezești ridicate în jurul activului laborator care prepară în eprubete uriașe precipitate de idei, bogate în virulență și aciditate, împiedică orice cunoaștere de fapt a stărilor din Rusia sovietelor. Cel avid de idei noi, urmăritor de noi încercări, interesat de rezolvări poate greu afla ceva din ceiace se întîmplă în vastul laborator. Ici, colo, o mîină prietenă strecoară prietenului prin crăpăturile zidurilor cîteva foi de revistă sau un manuscris pentru a fi tîlmăcit sau tipărit într-o țară neîncercuită. Cu astfel de mijloace, cunoașterea crezului unuia, a muncii altuia devine muncă de deducție”.

Citînd un articol din revista de teatru modern rusesc *Prozenia* („Doi Regisori” de Gregor Kostonjev), artistul român îl recuperează în contul constructivismului pe Tairoff, opunîndu-l lui Meyerhold: „Rămîne deci Tairoff, creatorul teatrului dinamic și constructiv. Meyerhold, creatorul teatrului stilizat și al corsetului de mătase impus ca principiu actorului”. Motivul acestei „lămuriri pentru neinițiați” – „O greșită caracterizare a două școli și o inversare a meritelor promotorilor lor de care s'a făcut vinovată o revistă tînără”. Se pare că în cauză era numărul 2 al revistei *Integral*, unde M.H. Maxy (ex-*Contimporanul*) publicase un articol intitulat „Regia scenică-decor-costum”, în care, preamărind reforma teatrală „cu accente spre desăvîrșire în Rusia”, afirmă că aceasta a fost realizată – după declinul expresionismului din Germania – în țara sovietelor, prin „Tairoff și în special Meyerhold”. Nu lipsește un elogiu al revoluției „constructiviste” sovietice: „Și dacă efectul tuturor svîrcolirilor teatrale se resfrînge în toate țările europene, aportul constructiv nou îl aduce Rusia, singura influențată de o spiritualitate isvorită dintr-o pronunțată prefacere socială. Teatrul rus nu poate fi priceput decît prin cunoașterea adîncă a schimbărei făcută în concepția slavă de revoluția din urmă”, urmat de o ilustrare a antinaturalismului și antipsihologismului promovat de Wachitangow și Meyerhold, preferați discret lui Tairoff care „transpune ideea modernă pe piese vechi”.

Potrivit lui Maxy, „Actorul lui Meyerhold e cetățeanul ager. (...) Preamărind individul, Meyerhold pregătește spiritul colectiv al masei – iubitor de forță și surpriză – și îi speculează sentimentele creînd primul teatru născut din revoluția rusă. Regenerînd elementul prim, actorul, Meyerhold i-a preparat și cadrul. (...) Meyerhold a construit spațiul tridimensional, completînd actorul în biomecanica jocului său dinamic. (...) Sfărîmarea podiumului dă astfel tuturor elementelor scenice ocaziunea unei desfășurări ritmice, vizibile. Decorul constructiv, funcție specifică, existență fixă, se schimbă în fața spectatorului după nevoile scenice, ale textului“. Idei asemănătoare despre „revoluția teatrală“ sovietică, însă cu o notă mai apăsătoare politică, întîlnim și în articolul „Drama-pantomimă“ al lui Ion Călugăru, din același număr al revistei *Integral*: „Acolo însă unde mitul contemporan, evident politic, în stăpînirea proletariatului, s-a difuzat în colectivități, se înfăptuie și un teatru nou : Rusia“.

O „notiță“ din numărul 6-7 al *Integralului* („Teatrul sovietic“) merge și mai departe. E vorba de o prezentare a opiniilor despre teatru expuse la Paris, în fața presei, de către „Lunatcharsky“, comisarul poporului pentru instrucție publică din URSS, aflat într-un „turneu de propagandă prin Europa“: „Rafinările teatrului d-stră nu ne interesează. Ceea ce căutăm este un teatru social, un teatru moral, epoca noastră reclamă un teatru de idei, de contact cu masele, un teatru revoluționar, apt să antreneze poporul. Teatrul nu-i o formă de expresiune literară și nu autorul face teatrul (...) Arta nu este individuală. (...) Teatrul care profesază sub forma cea mai avansată principiile și tendințele vremurilor actuale este acela al lui Meyerhold“. *Contemporanul* semnalează însă, oarecum ironic, și alte „evenimente artistice“ din URSS: „la Moscova a fost executată o simfonie futuristă, cu ocazia aniversării revoluției, de către o orchestră compusă din tunuri, puști, sirene de vapor, fluieri de locomotivă și tot felul de sgomote din viața modernă“ (nr. 59). În numărul 65 (15 martie 1926) al revistei, este recenzată traducerea franceză a volumului de „memorii“ *Voyage sentimental* a lui Victor Șklovsky, reprezentant al tinerei generații de scriitori ruși. Atitudinea redacțională față de „revoluția sovietică“ rămîne prudentă, cartea fiind apreciată în acord cu estetica „nud-documentaristă“ a prozei futuriste:

„Pentru prima oară e tradusă în franțuzește opera unui scriitor rus, dintre cei tineri, cari formează generația de după războiu și cari, fără să fie comuniști, adesea chiar după ce au combătut pe bolșevici, s'au supus în cele din urmă guvernului pentru a putea trăi în țara lor. Chklovsky e cel mai vîrstnic dintre aceștia. Are abia mai mult de treizeci de ani. Viața lui a fost o aventură neînteruptă.(...)“

E povestea sîngerîndă a vieții sale extraordinare, printr-o Rusie incendiată și devastată. E mărturia sinceră a unui om, care nu e nici un comunist, ale cărui laude ar părea pătinoare, nici un emigrant, căutînd sistematic a ponegi totul. Aci autorul nu zăbovește povestind fapte cunoscute de toți, ci «dedesupturile războiului și ale Revoluției». Prin amănuntele sale izbitoare, această carte are mai multă viață decît un roman, în același timp constituie primul document despre Rusia zilelor noastre, redactat de un scriitor care a luat parte la evenimentele nemaipomenite pe care le-a descris”.

Într-o însemnare despre *Cahiers d'Art*, apărută în nr. 68 – o informație despre arhitectura sovietică : „Rușii ne expun un întreg program de arhitectură prin pana lui Aulfray cu cele mai noi proiecte sovietice”, iar ceva mai jos, într-o semnalară despre revista constructivistă *A.B.C.*, citim despre un manifest funcționalist al lui Vladimir Tatlin. Pagina de „Note. Cărți. Reviste” a nr. 70 (nov. 1926) conține o prezentare sumară și neutră a literaturii sovietice prin intermediul revistei franceze *Vouloir*. Decupajul lasă să se întrevadă postulatul „colectivist” al virilei arte proletare constructiviste vs „onanismul individualist” al artei burgheze : „*Vouloir* revista junimei din Lille aduce în ultimul său număr un studiu foarte complet al ideologiei literare artistice și sociale a Rusiei sovietice. Un dialog cu Lenin. Studii critice din literatura de după revoluție. Proecte și realizări formidabile ale acelei arte constructiviste care începe cu Vesnin și Lapșin terminînd la Rodchenko. Un articol de Donce-Brisy despre «spirit colectiv-cultură proletară», preconizează arta degajată de individualismul burghez și de onanismul intelectual care îl caracterizează”.

În nr. 73 (februarie 1927) – o notă aniversară despre abstracționistul Kandinsky aduce din nou o nuanță rezervată față de „revoluția rusă” : „Wassily Kandinsky a împlinit 60 de ani. O viață întreagă consacrată artei abstracte. După o carieră de luptă în țara lui adoptivă Germania, a făcut parte din comitetele de artă sovietică, reună însă deziluzionat de înlănțuirea revoluției ruse, se întoarse și luă o catedră la școala de artă nouă din Dessau. Aci cu ocazia acestui jubileu și-a publicat o carte plină de știința artei pe care o profesează. Este volumul 9 din *baukausbucher*”.

O nouă și ultimă mențiune notabilă a avangardei de peste Nistru vom întîlni abia în numărul 100 al *Contimporanului* (martie 1931), unde este publicat un articol-necrolog despre „Maiakovski”. Textul din *Contimporanul* oferă o caracterizare avizată a poeticii autorului rus, datore – în parte – influenței expresionismului german : „Wladimir Maiakovski. Șeful futuriștilor ruși comuniști ciștigase o notorietate mondială grație traducerilor în limba germană a poeziilor lui.

Maiakovski a avut marele merit de a urma exemplul expresioniștilor germani din preajma lui 1900 – în speță Arno Holz – și eliminând vocabularul abstract simbolist pentru a introduce cuvintele curente și termenii tehnici moderni în limba poetică rusă. A înlocuit accéntul tonic (metric) prin cel logic și a îmbogățit poetica rusă prin cuvintele compuse ale rimelor. În fond anarhist, M. a avut legătură cu pămîntul și mujiul rus. Din momentul cînd proletariatul marilor orașe în persoana lui Lenin (sic!) a luat conducerea politică, M. devenise poetul oficial al Sovietelor. Sinuciderea lui răpește Moscovei sovietice poetul reprezentativ al epocii“.

Necrologul din *unu* e mai scurt și mai rudimentar decît cel din *Contimporanul*, însă mai afectiv și mai aprins militant: „A murit în Rusia Mayakowsky. Un nume care a răsvrătit lirica rusească prin 1915 cu dinamismul unui temperament în artă exploziv. Dintre futuriștii ruși a fost cel mai însemnat. Agitațiile lui ca orator, instigator și bard entuziasmau și spărgeau geamurile de mansardă ale academiilor viscoase. A murit sinucigîndu-se. Un cîntec de lebadă în jazz-band îi poate fi epita“. Revista în cauză publicase în traducerea lui Mihail Dan două poeme de Maiakovski („Al 13-lea apostol“, în nr. 42, și „Apusul lui Burluuck“ în nr. 44), prezentate ulterior – prin intermediul lui Sașa Pană – ca fiind „primele în limba română“. Lucrul este însă – după cum am văzut – inexact, prima traducere românească a unui poem maiakovskian apărînd în 1923 în *Contimporanul*. Cît privește următoarea afirmație a lui Sașa Pană, „Nu știu să mai fi apărut în presă, în acele zile, încă vreun cuvînt iscat de dispariția voluntară a marelui poet al Marii Revoluții“, e limpede că ne aflăm în fața unui *lapsus calami*.

Singurele referințe la avangarda sîrbă au în vedere gruparea și revista *Zenit*, prezentată pentru prima oară în numărul 49 al *Contimporanului*: „no. 26-33 (octombre). O reproducere din pictorul sîrb Lozovick (New York), poezie «MOTS DANS L'ESPACE», proclamație de Liubomir Mitzic, o traducere din poetul italian Vasari“. Catalogul expoziției internaționale a revistei lui Vinea și Iancu indică: *LA SERBIE par Jo-Kleck le Zenitiste expose des tableaux faits en applications de papier-couleurs des compositions d'une extreme vitalité caracteristique par le goût developé des couleurs*. (Nr. 52.) Numărul 67 al revistei reproduce o ilustrație a artistului plastic sîrb Jo Klek, *Compoziție*, pentru ca numărul 64 să semnaleze un „manifest poetic antieuropean“ al lui Mitzic, din care răzbat frustrările și resentimentele locale („balcanice“) împotriva Occidentului „colonizator“:

„*Zenit* din Belgrad ne trimite «manifest poetic antieuropean» al lui Liubomir Mitzic, «Avion sans appareil», manifest poetic lansat

Europei civilizate, de rezumat cu *amenée est le fruit de la culture européenne sur le continent balcanique*”.

Acesta va fi, de altfel, „semnul” sub care va fi percepută la *Contemporanul* mișcarea de avangardă din Serbia. O notă din nr. 71 (decembrie 1926) trimite către o antiteză între „Europa jună” și „putregaiul” civilizației occidentale (admirat de poetul indian Tagore) :

„Gruparea *Zenit* din Belgrad în frunte cu Lubomir Mitzic a înmînat lui Tagore o scrisoare din partea Europei june în care îl invită să lupte în propria țară alături de Mahatma Gandhi în loc să admire «putregaiul așa-zisei civilizații» democratice. Îi spune că poeții Sîrbi cari zac în închisori sînt mult mai puternici și mai artiști decît limonetăria și zarzavatul sentimental al poetului indian călător”.

O notiță din numărul 75 semnalează partizanatul bolșevizant al grupării sîrbe (Mitzic fiind, la acea dată, refugiat în Franța, iar revista sa – interzisă în Serbia) :

„*Zenit* «interdit en Serbie». Nu e nici pornografică, nici subversivă. Pur și simplu o revistă de artă nouă. Director Liubomir Mitzic. Mitzic, ne spune fluturele volant al revistei, a fost acuzat de „zenitism”, adică de contagiune cu ideile cari au făcut revoluțiunea rusească. Ni se aduce la cunoștință că „Jugoslavia e pseudonimul Serbiei” și că, oficial, poetul Mitzic refugiat în Franța are fișa penală extrem de amuzant concepută : „Liubomir Mitzic, nebun în libertate și demon al literaturii jugoslave. Restul literatură și experiență”.

Cea mai importantă semnalare a mișcării novatorilor sîrbi („Modernismul în Serbia”) apare însă în nr. 8 al revistei *Integral*, la rubrica „Notițe”, sub semnătura St.R. (Stephan Roll). În descendență futuristă, autorul exaltă noul stil „barbar”, antiacademismul „organic” și răspărul modern față de tradiționalismul „baladelor haiducești” : „Primim la redacție *Zenit* No. 36, revistă cu aspect viril ca o panoplie, reprezentînd cu suficiente elemente (Liubomir Mitzic director, Branco Ve Polianski, Ratcovici, Stefan Jivanovici, Andre Jutunici Mariț, Avacumovici etc.) mișcarea nouă din statul vecin, cunoscut pînă acum din baladele anoste și prolixes de haiduci. *Zenit* rupe ca un pătenjenis tradiția, desvelind o sensibilitate dură – tinzînd a crea un balkan nou de gîndire. Lansînd ca o torpilă și un stil nou pentru edificare și fecundație, Barbarojenie, exploatat de toate unitățile sale. Prezentînd manifestări în plin, muzică, arhitectură, spectacole, editură, *Zenit* ne spune că stăruie ca o grupare temeinică. D. Mitzic în «Îți mulțumesc, frumoasa mea Serbie» deplînge evoluția națiunei sale, care trebuie să suporte parazitologia culturală, menținută de stat, care n'a creat decît o superficială și hibridă Serbie spirituală. Acuză toată organizarea academică, nepuțință pastoșoare a statului,

opunînd revoluția zenitistă, gîndirea nouă a Serbiei de mîine. Din cauza acestui articol revista a fost confiscată de poliția Belgradului. Lipsiți în mare parte de plastică – reprezentată prin singurul indigen Jo Klek – *Zenit* desfășoară dîrz, dincolo de porțile Severinului, drapelul avangardei“.

După această panoramă succintă – primele două traduceri ale unor poeme „noi” sîrbe („Margă și mîna neagră” de St. Jivanovici și „Barbar amestec” de Liubomir Mitzic, ultimul – un manifest al „barbarogeniei” sîrbe și un elogiu simili-futurist al „pericolului”). Resentimentele „balcanice” față de Occident caracterizează și poemul lui Mitzic : „Dacă ochii balcanici nu includ creerul occidentalei arte/ Dacă orientala arteră nu capătă sînge european/.../În sînge pur reflectăm ochii conduși de ideea voastră/.../Trăzniți zenitiști barbarogenie/.../Barbarogenie salvator pilot barbar ideoplan“.

Complexul „barbarofil” și antioccidentalismul – colorat naționalist sau bolșevizant – sînt ingredientele particularizante ale imaginii oferite avangardiștilor români de către avangarda „zenitistă” sîrbă.

Percepția modernismului sloven este, în revistele românești de avangardă, grevată de confuzii amuzante, explicabile prin faptul că ecurile sale parvin exclusiv mediat, prin intermediul unor publicații occidentale. În *Contimporanul* nr. 81, o notiță despre *Der Sturm*, salută numărul special dedicat avangardei „slavone”, textul încheindu-se pe o notă din care transpare frustrarea nerecunoașterii internaționale a mișcării moderne autohtone : „*Der Sturm* consacră ultimul număr mișcării moderne din Slavonia. Plastică, arhitectură, tipografie, muzică și poezie modernă, acerb modernă și revoluționară cu vecinii noștri din Sud, și noi...”.

Appendix : avangarda belgiană și Belgia Orientului

Dintre avangardele „periferice” occidentale, de cea mai mare atenție s-a bucurat – de departe – avangarda belgiană, în special cea valonă. Referințele la aceasta le depășesc pe cele franceze, germane sau italiene, iar numărul revistelor belgiene comentate se situează – într-un clasament ipotetic – pe locul al treilea, după Franța și, la mică distanță, Italia. Preferințele poetice ale lui Ion Vinea merg cu precădere înspre comilitonul Georges Linze, director al revistei *Anthologie* din Liège, ale cărui poeme (cu sau fără dedicații către „contemporani”) și manifeste „ilustrează” frecvent paginile revistei unde este un fel de colaborator permanent. Un studiu comparativ între poemele sale și cele semnate de Ion Vinea ar scoate la iveală

similitudini surprinzătoare, de la decupajul versurilor pînă la cerebralitatea și tonul elegiac, reținut, al acestor compoziții lirice, diagrame „simultaneiste” ale tristeții în decor cosmopolit. Același Linze s-a ocupat, după cum am văzut, de vizita artiștilor plastici din Belgia la marea expoziție internațională de la București. Textele sale au fost citite la toate manifestările poetice ale *Contimporanului*. Numărul 57-58 conține un bogat grupaj de prezentare a artei noi – literatură, arhitectură și plastică – din Belgia: „La poésie nouvelle” de Linze (o panoramă a revistelor și direcțiilor poetice din avangarda belgiană), „En Belgique. Un manifeste. Georges Linze & son esthétique du paysage” de Gommaire van Looy și un poem al lui Emile Malespine („Vers”) dedicat lui Marcel Iancu. Într-o „Scrisoare din Belgia”, publicată în traducere română în nr. 45 al *Contimporanului*, poetul valon vorbea despre statutul periferic al țării sale „minuscule”, situată între Franța și Germania – într-un „extrem occident european”, dar și între două epoci: este mai mult decît posibil ca Vinea să se fi simțit aproape nu doar de sensibilitatea lirică a lui Linze, ci și de „patriotismul său constructiv”. În fond, România era percepută ca o „Belgie a Orientului”: stat aculturat, deopotrivă francez și german, cu o Constituție recentă, inspirată de cea belgiană, în plus – avînd în sora sa occidentală un corespondent și, totodată, un model mai „avansat” pe calea artei noi și a constructivismului arhitectural. Înainte de Primul Război Mondial, tînărul Vinea scrisese elogios despre poezia postsimbolistului Émile Verhaeren, un „precursor” el însuși. „Deschidem această anchetă asupra poeziei mondiale cu Belgia – scrie el, într-un P.S. al amintitului grupaj belgian – pentru că poeții ei au fost primii care ne-au revelat, prin Verhaeren, frumusețea lumii moderne” (este invocat și un „precursor” american comun – Whitman – acesta însă „tîrziu descoperit”). Și, mai departe: *La parole est aujourd'hui à M. Georges Linze – aux poètes, peintres et constructeurs de Liège et de Bruxelles : imbus de modernisme parce qu'ils en ont la tradition*. Dezideratele amintite în „Scrisoare...” sînt, de fapt, comune celor două publicații solidare: „s'au prăpădit zadarnic muncă și material constituindu-se orașele vechi devastate. Ar fi fost mai nimerit: 1) Să se profite de situația excepțională de a se clădi orașe noi, salubre; 2) de a înlocui haosul ancestral printr'o geometrie rațională”.

Paralel cu *Anthologie*, o altă publicație importantă din „noua Belgie”, *7 Arts – Bruxelles*, condusă de frații Victor și Pierre Bourgeois – gravitează pe orbitele *Contimporanului*. Ultimul semnează în nr. 75 un text despre „Aspecte ale mișcării moderne în Belgia”, în care își exprimă credoul constructivist afin celui al lui Marcel Iancu. Tot în *Contimporanul*, Linze publică manifestele „Art de temps” (nr. 74) și „Création de l'homme par la machine”, despre „omul nou” al erei

mașiniste (nr. 96-97-98). Alte figuri „contemporane” ale modernismului extrem din Belgia sînt Victor Servrancks, „maestrul” supra-realistului Magritte (cu credoul constructivist „Confession” – nr. 64, pledoarie pentru ordinea colectivă a construcției abstracte) și poeții Emile Malespiné, Michel Seuphor și Marcel Loumaye. Reclamele la reviste belgiene „împodobesc” frecvent paginile *Contemporanului* (ca și reproducerile plastice sau arhitectonice după artiști belgieni), iar rubrica de „revista revistelor” comentează elogios expozițiile, volumele și publicațiile avangardiștilor flamanzi și valoni, insistînd, nu o dată, asupra caracterului lor de „colaboratori” ai publicației lui Vineu și Iancu. Schimburile au fost reciproce, deși omoloagele din Belgia nu au acordat o atenție similară celor românești (oricum, mult mai puține).

Capitolul X

ÎN CĂUTAREA UNEI NOI ESTETICI TEATRALE

Încercările avangardei românești din anii '20 de a revoluționa teatrul au rămas, în general, la stadiul de bune intenții. Dincolo de nivelul textelor programatice cu caracter de manifest, al comentariilor vitriolante împotriva teatrului „anchilozat” sau al comentariilor privind esteticile novatoare europene, unele inițiative practice au existat totuși. Oricît de efemere și de eclectice, grupări precum „Poesis” sau „Insula” au avut meritul de a reuni numeroși artiști de seamă ai scenei românești, întreținînd un climat de efervescență favorabil înnoirii creative. Printre animatorii lor s-au numărat Ion Marin Sadoveanu, B. Fundoianu, Armand Pascal, Sandu Eliad și cuplul Scarlat Callimachi – Dida Solomon. Un ferment l-a reprezentat și activitatea scenică a trupei idiș din Vilna (director : Iacob Șternberg), desfășurată o vreme la București, în cadrul programului „Dramă și comedie” susținut de A.I. Zissu și Ion Călugăru. Modestele experimente futuriste publicate ici-colo în revistele de avangardă rămîn simple curiozități ludice. În schimb, estetica expresionistă nu a rămas fără consecințe asupra textului dramatic.

Potrivit folclorului avangardist, textele lui Ūrmuz ar fi fost „interpretate” încă din anii neutralității prin cafenele de actori nonconformiști (în frunte cu George Ciprian). *Happening*-urile sincretice ale grupării *Contimporanul* au avut, la rîndul lor, o teatralitate specifică ; în paranteză fie spus, programul demonstrațiilor de artă nouă din 28 și 29 mai 1925, de la Teatrul Popular, a inclus și reprezentarea piesei *Moartea veselă, commedia dell'arte* de N. Evreinoff. Pe lîngă cronici polemice și articole de opinie cu caracter mai mult sau mai puțin programatic, revistele *Punct* și *Contimporanul* au publicat fragmente ale cîtorva piese de teatru cu relevanță mai mult documentară. Cea mai semnificativă este *Zail Sturm* de Scarlat Callimachi. Microsecvențe dramatice precum „Originile dramei și comediei. Legendă” de A.I. Zissu (în *Integral*, nr. 2) sau „Comedia în patru acte” semnată de Sergiu Dan și Romulus Dianu (în *Contimporanul*, nr. 96-97-98) se înscriu, timid, în linia experimentelor lui Marinetti & Co.

Gruparea „Poesis“. Primele ecouri ale teatrului expresionist în România

Despre difuziunea expresionismului în teatrul românesc interbelic a spus deja ce era de spus Ov.S. Crohmălniceanu, în competența monografie comparatistă dedicată fenomenului în speță. Defazajul față de centrul de urgență al curentului – Europa Centrală – este marcat : „Cîteva spectacole cu *Erdgeist*, comedia tragică a lui Wedekind, avuseseră loc sub ocupație la București, dar forurile bisericești, șocate, obținuseră oprirea reprezentațiilor“. Printre cei dintîi comentatori favorabili ai lui Strindberg din perioada antebelică s-a numărat Ion Vinea. Înainte de a fi susținută în paginile unor reviste avangardiste autohtone precum *Contemporanul* (unde în nr. 28 din 1923 este reluat apelul „Pentru directorii de teatru, actori, scriitori și toți iubitorii de artă dramatică“ al lui Friedrich Sternhal din *Der Neue Merkur*, cu un comentariu însoțitor de F. Aderca), „Revoluția teatrală“ expresionistă a fost promovată în mod susținut prin intermediul altor publicații : *Rampa*, *Revista vremii*, *Gîndirea* și, sporadic, *Adevărul literar și artistic*. Principali promotori : Ion Sân-Giorgiu, Em. Cerbu, Felix Aderca, Ion Marin Sadoveanu. O mențiune specială merită în context grupul informal „Poesis“ care, după cum scrie același Crohmălniceanu, „avea să se închege prin 1921. El căpătase ființă grație mai cu seamă poetului și omului de teatru Ion Marin Sadoveanu, cuprinzînd inițial pe următorii critici, muzicieni, dramaturgi și actori : Alfred Alessandrescu, Em. Ciomac, Mihail Jora, Al.O. Teodoreanu, Teodor Scortescu, Eugen Filotti, Ion Sân-Georgiu, Eugen Crăciun, Tudor Vianu, A. Dominic, Ionel Teodoreanu, Aurel Weiss, Lily Popovici și Marietta Sadoveanu (Marietta Sadova). (Ulterior se va alătura și G. Ciprian, *n.m.*) Grupul își propunea ca, printr-o serie de conferințe și scurte interpretări ilustrative, să contribuie la o înnoire radicală a vieții noastre teatrale. E mai mult decît semnificativ faptul că primele expuneri ei le consacră mișcării dramatice expresioniste. Despre Wedekind vorbește Eugen Filotti, despre Strindberg – A. Dominic, despre Georg Kaiser și Hasenclaver, Ion Sân-Georgiu. Conferințele intră imediat în centrul atenției generale ; ziarele dau despre ele ample relatări ; lumea intelectuală le discută ; revistele literare la rîndul lor se simt îndemnate să-și informeze cititorii despre aceste probleme“ (Crohmălniceanu, *op. cit.*, pp. 24-25). Foarte eterogen, grupul reunește intelectuali și artiști dornici de racordare la „spiritul modern“ al momentului imediat postbelic. Unii au însă la activ stagii studentești la Berlin și Viena în perioada războiului (cînd iau contact direct cu grupările artistice expresioniste).

Mulți se vor regăsi pe terenul grupărilor cu ideologii „specificiste” (*Gîndirea*, *Viața românească*). În fapt, inovația expresionistă a fost asimilată mai ales pe filiera autohtonizantă a gustului pentru „misterele păgîne”, pentru cosmic, primitiv, arhaic, stihial ș.a. Altfel spus – ca expresie modernă esențializată a „fondului identitar ancestral”. În pofida anunțurilor repetate privind reprezentarea pe scena teatrelor românești a unor dramaturgi expresioniști, primele spectacole de acest gen (cu piesele *Nju* de Ossip Dymov și *Pelicanul* de Strindberg) au fost montate la București abia în 1922 de către regizorul german Karlheinz Martin și primite cu ostilitate în presă (calificativele „dementă”, „puerilitate” etc. apar frecvent); în același an, „Kunstlerische Schaubuhne” din Berlin juca la Cernăuți piesa *Jederman* a lui Hugo de Hoffmanstahl, iar în 1923, ansamblul german „Raoul Aslan” reprezenta în Capitală *Der Brand in Opernhaus* de Georg Kaiser, iar *Lulu* de Wedekind se joacă abia în 1925 (*ibid.*, p. 35). Alături de Ion Marin Sadoveanu, un rol în promovarea scenică a noii dramaturgii l-a jucat Victor Eftimiu, ca director al Teatrului Național în perioada 1921-1925; acesta era pe atunci apropiat de cercurile socialiste și de membrii grupării *Contimporanul*. A existat în anii '20 și o „recoltă” destul de substanțială de texte dramatice expresioniste sau cu tentă expresionistă: *Zamolxe* (1921), *Tulburarea apelor* (1923), *Daria* (1925), *Fapta* (1925), *Meșterul Manole* (1927) de Lucian Blaga, *Trei cruci* (1928) de Isaia Răcăciuni, *Anno Domini* (1927) de Ion Marin Sadoveanu, *Lupii de aramă* și *Meșterul* de Adrian Maniu, *Sam* (1928) și *Grup revoluționar 8* (1930) de G.-M. Zamfirescu, *Sburătorul* (1923) de Felix Aderca sau populara *Omul cu mîrtoaga* (1927) de G. Ciprian. Majoritatea au rămas însă ne jucate, doar ultima fiind reprezentată cu mare succes în țară și în străinătate (mai exact spus: la Budapesta și la Berlin). Despre o dramaturgie de avangardă nici nu poate fi vorba, deocamdată: nota „expresionistă” a pieselor sus-menționate nu are nimic radical. Abia *Capul de rățoi* (1940), puternic influențată de comicul absurd urmuzian, va aduce un autentic nonconformism novator. Tot Urmuz va „cataliza”, ceva mai tîrziu, geneza singurei piese scrise în limba română, în 1943, de către Eugen Ionescu (*Cîntăreața cheală* sau *Englezește fără profesor*), reprezentată mai tîrziu la Paris.

Un experiment timid: teatrul poetic „Insula”

După momentul „Poesis” și oarecum în prelungirea lui, un alt moment informal semnificativ l-a reprezentat inițierea, în toamna lui 1922, a companiei teatrale „Insula”, inspirată de experimentele

lui Jacques Copeau și Federico Garcia Lorca ; printre fondatori s-au numărat – alături de Armand Pascal și cumnatul său, B. Fundoianu – Sandu Eliad, Scarlat Callimachi, A.I. Zissu, dar și N.D. Cocea, Ion Pillat, I. Krakauer, Soare Z. Soare, M. Dattelkremer, Ionel Țăranu. Suflul inițiativei a fost însă actorul și regizorul Armand Pascal, elev al lui Jacques Copeau ; emigrat la Paris, a murit prematur de ftizie, în 1929, după o scurtă, dar intensă, activitate de cineașt. Mica istorie a „Insulei” a fost relatată pe larg de Sașa Pană în volumul său memorialistic (*op. cit.*, pp. 145-153). Numele a fost, se pare, sugerat de revista minulesciană din 1912 ; nimic surprinzător, dacă ne gândim la amicitia dintre Fundoianu și Minulescu. Ambiția de „insularizare” (de singularizare estetică), voința de exigență artistică și de respingere a teatrului aservit gustului comun și, mai ales, programul manifestărilor trimit mai degrabă către un teatru „alternativ” postsimbolist decît către unul propriu-zis „de avangardă”. Atît cît este, avangardismul acestui *teatru poetic* ține de caracterul său neconvențional : înnoitor, anticomercial, informal, susținut cu mijloace tehnice precare într-o sală „cît o batistă”, de numai 100 de locuri. Aflată sub direcția scriitoarei Mărgărita Miller-Verghi, sala era unul dintre saloanele Maison d'Art. Manifestările „Insulei” aveau în intenție un caracter interactiv complex : spectacole de teatru, șezători literare cu lecturi publice („cursuri pentru adolescenți”), conferințe-simpozion, miza fiind promovarea fără concesi a unei arte moderne „purificate și purificatoare”. Programul, editat într-o broșură de 32 de pagini, și manifestul, publicat în *Contemporanul* nr. 24 din 30 decembrie 1922, inclus, după decenii, în *Antologia literaturii române de avangardă*, încep prin cîteva diatribe la adresa „prostituării” artei teatrale : „În teatru, arta a decăzut. (...) Teatrul a fost conceput ca o paradă sau ca o sală de baie în care accesul e general și în care artistul e un funcționar, pus să servească după gustul și plata clientului. (...) publicul a devenit singurul educator al teatrului”. Tinerii insulari pledează pentru „decabotinizarea actorului” și „reintegrarea textului în sacrele sale drepturi”, reprezentarea „integrală” a operei avînd loc cu respectarea cît mai fidelă a partiturii dramatice. Primul spectacol – un „spectacol-rodaj”, grevat de stîngăcii regizorale (cf. Sașa Pană, *op. cit.*, p. 148) – a fost cel cu feeria postromantică *Legenda funigeilor* a lui D. Anghel și Șt.O. Iosif (singura piesă originală), precedată de *Prologul la Cometa* (monolog performat de Armand Pascal). Au mai avut loc reprezentații după *Violențele lui Scapin*, *Medicul nestatornic* și *În fața porților de aur*, alte piese anunțate la categoriile „teatru clasic”, „teatru modern eclectic” și „teatru original” fiind *Paharul vrăjit* de La Fontaine și *Champsmele*, *Măslinii* de Lope de Vega, *Dragoste cu toane* de Goethe și texte mai

puțin cunoscute de Maeterlinck, Shaw, Cehov, A. France. Printre actorii participanți s-au numărat Lina Fundoianu-Pascal, Dida Solomon, Anicuța Cîrje-Vlădicescu, Marietta Sadov(e)a(nu), Alice Sturza, George Ciprian, Ion Morțun, Petre Sturza și Armand Pascal. Spectacolele s-au bucurat de ecouri favorabile în presa de specialitate (*Rampa*), dar și de respingeri vehemente; o dimensiune aparte a avut singura „șezătoare” de „poezie vorbită”, intitulată „Antologie Română” și desfășurată pe 23 ianuarie 1923 la Fundația Universitară. Actorii și actrițele Petre Sturza, Ciprian, Morțun, Fintî, Semo, Tilvan, George Vraca, A. Pascal, Lily Popovici, Aura Almăjan-Buzescu, Marietta Sadoveanu, Lina Pascal, Dida Solomon și Getta Kernbach-Popa – o întreagă elită actoricească a momentului! – au citit poezii „de la Conachi la Adrian Maniu”, inclusiv texte inedite de Arghezi, Fundoianu, Aderca, Vinea, Ion Marin Sadoveanu, I. Călugăru, Claudia Millian, N. Davidescu. Anunțata „antologie vorbită” a prozei române nu a mai avut însă loc, gruparea încetîndu-și – din lipsă de fonduri – activitatea. Notițele despre poeții „antologați”, scrise de autorii prezenți la șezătoare, urmau să fie adunate într-un volum. Din păcate, nu au apărut decît patru asemenea texte: „Eminescu” și „Arghezi” de B. Fundoianu, „Vlahuță” de Perpessicius și „Coșbuc” de I. Călugăru. Toate – în *Contimporanul*. Ultima reprezentație a „Insulei” (10 februarie 1923) a cuprins o conferință a lui B. Fundoianu: „De ce arta actuală nu are public?” – incursiune subiectivă și fugace în istoria teatrului european.

Militanții avangardiști mai radicali au primit cu dezamăgire eclectismul și moderația acestor reuniuni în care erau „performate” și texte ale unor autori tradiționaliști precum Coșbuc, Vlahuță sau Vintilă Russu-Șirianu. Un text anonim, intitulat „Avantgarda”, apărut la rubrica „Otrăvuri” a revistei *Clopotul* din 18 februarie 1923 își exprima decepția în raport cu așteptările: „Am salutat sau mai bine zis era să salutăm cu entuziasm creația «Insulei», binevenită confrerie de dramă și literatură de avantgardă. (...) Sîntem prin urmare dezarmați și siliți să aplaudăm pe toată linia curiosul sentiment de venerație al terbilor avangardiști de la «Insula» pentru ilustrele noastre mumii”. Peste aproape un deceniu, în panorama „Contribuțiuni sumare la cunoașterea mișcării moderne de la noi” (în *unu*, nr. 33, feb. 1931), M.H. Maxy consemna retrospectiv „prima încercare a chinuitului Armand Pascal cu «Insula» pînă la apariția trupei din Vilna, prin intermediul regizorului Daniel și al poetului Sternberg”. („Regizorul Daniel” era fratele scriitorului Paul Daniel, cumnatul lui Fundoianu, rămas în țară ca „element de legătură”.) Dintre dezideratele modeste, de bun-simț ale „Insulei”, ceva rămăsese totuși valabil pentru insurgenții avangardiști: „reintegrarea textului”, „deteatralizarea”...

Emigrat la Paris, dornic să relanseze proiectul teatral eșuat în România din motive financiare și lipsă de audiență, autorul *Privelistilor* avea în vedere și o carieră de dramaturg, din păcate abandonată înainte de a începe. În adolescență, publicase traduceri din drama-turgi idiș și o versiune a dramei *Ahasverus* a olandezului Herman Heifermans. La Paris ajunge pe urmele surorii sale Lina Fundoianu, căsătorită cu Armand Pascal și membră a companiei dramatice „Vieux Colombier”. În revista *Lumea evree*, an II, nr. 15-16, 1920, Fundoianu publicase un fragment din poemul dramatic „Monologul lui Baltazar”, avându-l ca erou pe ultimul rege babilonian. Textul va fi încorporat într-o piesă terminată peste doi ani și rescrisă mai târziu în limba franceză (*Le Fêstin de Balthasar*). Potrivit lui Ov.S. Crohmălniceanu (*Evreii în mișcarea de avangardă românească*, text îngrijit, adnotat și prefătat de Geo Șerban, Editura Hasefer, București, 2001, pp. 76-79), „ambitia supraomului nietzschean” – ipostaziată de Baltazar, fiul damnat al lui Nabucodonosor – cunoaște o „răsucire monstruoasă, satanică, nihilistă prin amoralismul total în care cade”. Modificând, după zece ani, probabil la indicația lui Șestov, unele dintre personajele alegorice (Deșertăciunea devenind Rațiunea și Luxura – Nebunia), Fondane va rescrie într-o manieră mult mai modernă – pre-ionesciană – textul piesei, amalgamând „printr-o fatalitate tragicomică” cronologia, introducând un prolog („Înainte Cortinei”) menit să „actualizeze în manieră grotesc-ironică tot ce va urma, eternizând întâmplările înfățișate și imprimând autosacramentalului valoarea de parabolă”. Un zugrav evreu, sclav în Babilon, vorbește despre exploatarea capitalistă, personajele alegorice (Rațiunea, Spiritul, Nebunia) îi citează pe Aristot, Avveroes și Cusanus, rimele fiecărui vers final sînt parodiate buf de spiritele răului, mulțimea e figurată de pitici și marionete, se fac aluzii ironice la Cristofor Columb și la revoluții pe fundal modern etc. Recitativul *Philoctète*, reluare în manieră gidiană după Sofocle, compus în românește în 1918 și finalizat în franceză 15 ani mai târziu, e anunțat pe contracoperta volumului *Ulysse* (1933). De pe urma lui Fondane s-a mai păstrat – în Biblioteca Jacques Doucet din Paris – manuscrisul piesei *Les puits de Maule*, o dramatizare în patru acte și patru tablouri a scenei de vrăjitorie din romanul *Casa cu șapte frontoane* al lui Nathaniel Hawthorne. Toate cele trei texte menționate au rămas în sertarele autorului...

Expresionism iudaic. Trupa de teatru idiș din Vilna

Stabilită din 1924 la București prin eforturile lui A.I. Zissu, trupa de teatru idiș din Vilna a adus cu sine – pe filiera culturii ruso-germane – o autentică experiență expresionistă în regia de teatru din România interbelică. Actorii Iosif Bolov, Iacob Weisliz, Hana Braz, Liuba Kadison, Beniamin Ehren-Krantz, Alexandr Stein, Judith Lares, Hana Mogel, Miriam Orleska, Haim Brakasch, Iosif Kalmen, Samuel Scaftel, Helene Gottlieb, Aizic Samberg reputaseră numeroase succese în turneele lor prin mai multe țări europene. Și la București, ei au pus în scenă, încă din primii ani, zeci de piese atît din repertoriul idiș (Șalom Alehem, Osip Dimov, Peretz Hirschbein etc.), cît și din cel al dramaturgiei universale (Gogol, Molière, Leonid Andreev, Ibsen, Gorki, Arțibașev ș.a.). Interesul extraordinar pe care l-au stîrnit a depășit cu mult granițele lumii idiș, în mai multe orașe ale țării înființîndu-se asociații de „Prietenii ai teatrului evreiesc”, menite să sprijine material și organizatoric trupa. Într-un moment de recrudescență a manifestărilor antisemite, mai ales în rîndul studenților, spectacolele au contribuit – dimpotrivă – la crearea unui climat de solidaritate româno-evreiască în jurul emoțiilor artistice autentice (v. articolul „Trupa din Vilna”, în *Cuvîntul liber*, nr. 34, 24 octombrie 1925). Primul director al ansamblului a fost M. Mazo, iar cel care a intermediat aducerea la București, în 1923, a trupei a fost actorul Isidor Goldenberg. Activitatea trupei a fost legată de cea a grupului *Integral*, prin intermediul a cel puțin doi dintre redactorii revistei: M.H. Maxy și Ion Călugăru. Rubrica de „notițe” îi consemnează conștiincios manifestările. Încă din nr. 2 putem citi următoarele informații: „ansamblul rătăcitoarei trupei din Vilna se stabilește în țară, după o epocă de turneu prelungit. Se fixează cu program, care nu mai oscilează între melodramă și pictură expresionistă, aparent. Prospectul lansat zilele trecute e precis. Noua grupare tinde să se îndrume pe căile inovațiilor moderne. *Nici compromis cu lipsa de gust; nici compromis cu prostul gust*”. Conducerea sa e asigurată de Iacob Șternberg – director artistic, A. Mazo – director administrativ și Ion Călugăru – secretar al comisiei artistice. Printre redactorii teatrului s-a numărat și M.H. Maxy, care a montat cîteva piese și a realizat o parte dintre decorurile scenice. Principalul sponsor al trupei ambulante și al proiectului „Dramă și comedie” (din care făceau parte Călugăru și Maxy) a fost scriitorul, industriașul și liderul sionist A.I. Zissu, fostul cumnat al lui T. Arghezi. Reprezentanțele cu *Cîntărețul tristeții sale* de Osip Dimov (1924-1925)

și *Noapte în târgul vechi* de Peretz (1930) sînt apreciate de Ovid S. Crohmălniceanu ca niște „date memorabile în istoria teatrului idiș european” (op. cit., p. 134). O notă din *Integral* nr. 2 semnaleză contrastul dintre calitatea regiei și „platitudinea” textului : „Pe șesul melodramei lui Ossip Dimov, cenușiu și neted, regisorul Bulov a regizat o pictură de Marc Chagall. A abuzat de culoare ca să înfrăgezească un text nul. Regia – conțind numai pe suprafețe – a imprimat spectacolului un ritm unitar de pictură murală. Ca în vis, figurile desprinse de pe zid s’au mișcat, ochiul nu pipăia volum...”.

Expresionismul iudaic central-european care infuzează, în parte, creațiile lui Călugăru sau Fundoianu nu poate fi separat de mistica hasidică proprie târgurilor evreiești din Galiția : „Nu este o întîmplare că teatrul idiș, care s-a inspirat din viața ei și l-a interesat atît pe Kafka, s-a distins prin astfel de înclinații spontane, umplind scena cu chipuri schimonosite de suferințe și de spaime atavice, cu personaje pocite de betesuguri și transfigurate de exaltare mistică” (Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, ed. cit., p. 136.)

Un comentariu din *Integral* nr. 8 despre succesul de la Teatrul Central cu piesa *Căsătoria*, de Gogol, în regia lui I. Sternberg, salută reacțiile favorabile ale lui A. Hefter, F. Aderca și T. Arghezi, replicînd acuzatorilor că montarea nu a fost – cum s-a spus – „constructivistă”, ci „sintetică : în alt sens decît de teatru pur, poate. Regisorul a redus la tipic personagiile *Căsătoriei*. La radiografie ni i-a revelat nuzi, dincolo de carnea care înșală : vidul iremediabil. *Ceiece a vrut s’a înfăptuit* ; în limitele stricte și după prescripțiile textului. (...) deaceia : inutil să dovedești divorțul dintre textul vechiu și regia mecanică. Un regizor poate surprinde *valori permanente* în orice fel de text ; se poate deda la oricîte operații de alchimie vrea. Susceptibilitatea noastră ar fi preferat un text acrobatic. Să nu-l învinovățim însă pe Sternberg...”.

Pe lîngă deja citatul Arghezi, susținător neobosit al spectacolelor trupei din Vilna, s-au pronunțat elogios și alți scriitori români, oameni de teatru cu grutate în epocă, de la Ion Marin Sadoveanu (care compara montarea cu *Cîntărețul tristeții sale* – „poveste tristă de dragoste a unui tînăr și anonim evreu din nesfîrșita Rusie” – cu cele mai bune scene realizate de Copeau pe scena de la „Vieux Colombier”) la Victor Eftimiu, care vedea în respectiva piesă „un model de teatru realist stilizat”, aducînd „ceva din sfortările spre perfecțiune ale teatrului rusesc și german”, și pleda pentru reținerea la București a actorilor : apelul la solidaritate făcut către evreii români țintește adevăratul lor patriotism – cel cultural : „Ne vom lămuri în felul acesta dacă evreismul concetățenilor noștri este un

sentiment cu rădăcini adânci în tradiția lor culturală sau dacă nu este o simplă fanfaronadă, ca atâtea alte naționalisme" (*Lupta*, 22 ianuarie 1925). Altminteri, membrii „stingii moderniste” autohtone – Cocea, Galaction, Arghezi, Vinea – și-au manifestat constant solidaritatea cu minoritatea iudaică de pe teritoriul României. Un moment semnificativ în istoria românească a trupei l-a contuit „procesul literar de la Teatrul Barașeum”, intentat – potrivit revistei democratice evreiești *Adam* (dir. : I. Ludo) – de intelectualitatea bucureșteană poetului Iacob Sternberg, care „a montat într-o formă cu totul neobișnuită misterul lui I.L. Peretz *Noaptea în tîrgul vechi*” (*Adam*, nr. 10, 1 februarie 1930, reprodus în vol. *Totuși, n-au fost singuri. Solidaritatea intelectualității române și evreiești în anii 1900-1940*, ediție îngrijită de Maria Marian, Editura Universal Dalsi, București, 2005, pp. 131-132). „Acuzatorii” – Camil Petrescu și Barbu Lăzăreanu – au incriminat modernismul strident al acestui tip de teatru („orori osifere, monosilabisme care creează impresia de lugubru și hipertranscendental”), în schimb Sandu Tudor, Ilarie Voronca și M.H. Maxy s-au ridicat în apărarea „considerabilului efort de sinteză și viziune” al lui Sternberg, influențind decisiv decizia favorabilă a juriului... E de reținut, de asemenea, observația finală a autorului anonim : „Spre sfîrșitul celui de-al treilea deceniu (...) teatrul evreiesc din America traversează o mare criză. Artiști de reputație mondială se văd nevoiți să-și caute spectatori în Europa. Foarte mulți sînt atrași de România, țara unde apăruse teatrul evreiesc”.

În căutarea „textului nou”

Atît Ion Călugăru cît și I.M. Daniel sau B. Florian pledează în *Integral* pentru „textul nou” în teatru, pe care nici o regie modernă (Reinhardt, Copeau, Tairoff, Mayerhold) nu îl poate suplini. Sînt invocate totuși – ca excepții „pozitive” – nume precum Pirandello, Capek, Evreinov, Toller, Marinetti, Tzara, cu piesa *Le Mouchoir de Nuages*... În articolul „Teatru și Cinematograf”, B. Florian vede în „arta mută” un posibil regenerator al teatrului : „Ori cît s’ar imprima vechiului text elementele noi, ritm, decor constructivist, viață, rezultatul va lipsi. Același teatru vegetativ se va tîrî într-un decor nou. Ceeace lipsește teatrului ca să devie cu ajutorul celorlalte elemente moderne o expresie a epocii este textul modern. Sîntem gata a crede că o artă mai nouă, arta mută, cu posibilități mai proprii vremii, ne va pregăti acest text pe care și-l va însuși și

teatrul". Influența cinematografului asupra teatrului s-a dovedit determinantă : „Textul a fost deci reintegrat în teatru în măsura valorii lui, iar arta interpretării, tot sub influența ecranului, a suferit o importantă modificare. I s'a răpit farmecul exagerării", observație care ne trimite cu gândul la „Manifestul teatrului de varietăți" al lui F.T. Marinetti. Mai „revoluționar" pe această linie se arată a fi Ion Călugăru („Drama-pantomimă") : „Proletariatul a susținut entuziat cinematograful. Și-a indicat astfel preferințele pentru aventură, pantomimă abstractă. (...) retorica a trecut în politică – e arta politicei – logica a trecut în economie : e geniul ei. Esteți de sanatoriu au tratat cu dispreț cabaretul : cabaretul s'a impus ca forță vie ; au disprețuit cirul, deși pălăvriau admirativ despre arena elină. (...) Fotogenia la rîndu-i a înțeles pantomima : a creiat dintr'însa basm abstract și dur (vezi creațiile Charlie Chaplin, frații Fratellini)". Concluziile sînt aceleași ca și cele ale lui B. Florian : „Teatrul a socotit multă vreme cinematograful (...) atentator la bunele moravuri : corupător de gust, exploatator de instincte colective. Nu s'a apărut însă eroic. (...) Infuziile de sînge nou-regie rămîneau inutile cîtă vreme TEXTUL rămînea simplu pretext. Pretext pentru succes de vedete ; pretext pentru regisori. Se menținea numai în realitate, slujia la menținerea unei iluzii de verosimil. Se complăcea în mentalitate mic-cooperatistă. (...) Textul era cursă de prins șoareci, nu scenariu, lăsînd să zburde liber fantezia actorului". Așadar : refuz al mimesis-ului, al comercializării „mic-burgeze", al încorsetării în convenții rigide. Pe urmele optimismului futurist (v., între altele, entuziasmul pentru „teatrul de varietăți" și marionete), integraliștii pledează pentru o regenerare a artei teatrale („prostitute" de comercialul facil) prin incorporarea unor genuri „minore", generatoare de emoții colective : music-hallul, cirul, cinematograful mut („pantomima"). Este redescoperită *commedia dell'arte*, iar „misterele" medievale sînt reinventate în spirit futurist : „În clovnerii, pantomime, în cîntece de veselie, să retrăim extazele vieții noastre. Mister, în care ritmul mașinei, sunetul sirenei, suferința cotidiană, efortarea noastră spre libertatea colectivă și bucuria mîntuirii să devie sensul și menirea teatrului subiectiv al epocii noastre" (I.M. Daniel, „Teatrul"). Optimismul futurist se asociază, în acest caz, cu obsesia expresionistă a „transformării" omului. Într-un articol destul de încălțit („Despre public"), F. Brunea pleda pentru implicarea activă a spectatorilor în actul teatral, cu argumente „proletare" de genul : „Am văzut la un teatru de suburbie un lucrător care, în timpul reprezentației, după fiecare scenă, se apropia de rampă și strîngea mîna actorului". La rîndul său, Stephan Roll pledează bătaios împotriva „viziunii declamatorii și inerte a actorului" de tip clasic, exaltînd în termeni tipic

futuriști „actorul-acrobat“, actorul „browning“, „sportiv“ și „dansator“, cu mușchi de oțel („Actorul acrobat“). Articolele despre teatru ale lui B. Fundoianu sau interviurile realizate de M. Cosma în paginile *Integral*-ului aduc în prim-plan figuri ale unor inovatori precum Pirandello, Jacques Copeau sau Marinetti. Piesa lui Tzara *Le Mouchoir de Nuages*, reprezentată de către „Soirées de Paris“ la Teatrul Cigale în 1924, este „explicată“ pentru publicul românesc de către însuși autorul ei ca fiind o „tragedie ironică sau o farsă tragică“, o „operă poetică“ despre „relativitatea lucrurilor, a sentimentelor și a evenimentelor“. Trei personaje care își păstrează identitatea pe parcursul întregii piese; apar șase comentatori care joacă 17 roluri diferite; întreaga piesă se bazează pe exhibarea caracterului de ficțiune teatrală; electricienii și mașiniștii sînt prezenți pe scenă; decorurile nu au rolul de a crea iluzia realității, ci doar acela de a marca locul acțiunii; fiecărui act îi corespunde pe un ecran cîte o carte poștală ilustrată. La rîndul lui, fără a priza textul („nejucabil“ al) pieselor „idișite“ (*Neofitul* de Katsine), Sergiu Milorian apreciază – la rubrica „Scena“, în *Contimporanul* nr. 62, 1925 – „revelația“ decorațiunilor scenice ale lui Kolnik: „Decorația de scenă, arhitectura scenică a devenit azi o știință. Pictorul Kolnik – cel care a lucrat decorurile pentru *Neofitul* – se vădește a fi la curent cu evoluția acestei științe. Fără alte calități excepționale, spectacolul de deschidere al societății „Dramă și Comedie“ (instituție creată pe nucleul trupei din Vilna) are meritul de a ni-l fi făcut cunoscut“.

Revista *Punct* nu excelează prin articole de estetică teatrală. Rubrica „Etuva“ dedicată știrilor din teatru, se războiește însă constant cu „spectre hidoase“ ca A. de Herz, Mircea Rădulescu, Mihail Sorbul, Victor Eftimiu sau Camil Petrescu, ultimii doi – colaboratori sporadici la *Contimporanul*. În numărul 3, Mihail Cosma semnează un articol nebulos și exaltat, în care pledează, în termeni marinettiști, cauza unui teatru nou („Vrem scena-bord în pană de motor“ etc). Sînt semnalate entuziast montări ale Teatrului Sidoli din Cernăuți cu *D-ra Iulia* de Strindberg și „succese“ ale Didei Solomon la Iași și Botoșani cu piesa *Poveste* a lui Scarlat Callimachi. Ultimul semnează în paginile revistei ample fragmente din drama *Zail Sturm*. O altă piesă (*Mesia din Umani*, 1928) este scrisă în aceleași tonuri strident-expresioniste, nu străine, probabil, de experiențele teatrului din Vilna.

Ecourile românești ale teatrului futurist european rămîn la nivelul simplei informații, iar promisiunile de reprezentare scenică a unor piese nonconformiste – la nivelul declarațiilor de intenții. O notiță din nr. 45 al *Contimporanului* anunță că „Marinetti s'a întors la Milano dintr'un turneu cu teatrul futurist după ce a colindat toate

centrele Italiei. S'au jucat piese abstracte, balet tactile și mecanice după Marinetti și Cangiulio cu decoruri și înscenări de Prampolini Depero cu un succes formidabil"; o alta semnalează *La Mascherata degli impotenti* de Vasari, „suită de scenete, foarte teatrale, cari nu exclud subtilitatea observației și valoarea plastică a verbului, pe un fond de ironie acerbă”. „Romanele” concentrate ale lui Léon Pierre Quint (*Déchéances aimables*) sînt apreciate în relație cu minimalismul eficient al pieselor futuriste: „Nu demult, futuriștii au reprezentat drame și comedii cari durau cinci minute. Cu toată această brevitățe publicul a preferat aceste «momente dramatice» poemelor lungi ale lui Marinetti” (v. „Note-cărți-reviste”, nr. 50-51). Sînt publicate și recenzii mai detaliate, cum ar fi comentariul pe marginea numărului despre teatru al revistei *Ma*. O „ciudățenie” publicitară elvețiană – Theatre Coop – atrage atenția redactorilor prin caracterul ei insolit: „Theatre Coop director Hannes Mayer (Bâle) & Jean Bard (Geneva) Buletin al Teatrului de propagandă al cooperativelor elvețiene (Uniunea elvețiană a Societăților de Consum) a participat de curînd la Expoziția Internațională de la Gand. Rolul acestui teatru este de a exprima cu ajutorul pantomimei, pentru a fi pe înțelesul tuturor popoarelor cîteva din ideile fundamentale ale sistemului cooperatist elvețian. Această împletire a teatrului cu economia e făcută să ispitească pe artiștii timpului. Perdele, reflectoare, păpuși, sfori, oameni, fonograf – iată mijloacele. În numărul următor vom da scenariul unei pantomime co-op” (nr. 50-51). Însă promisiunea va rămîne... promisiune: *promettre c'est noble, tenir c'est bourgeois*.

Deschiderea către toate formele de expresie novatoare în domeniul teatrului e constantă la *Contemporanul*. În nr. 49 este semnalat „Catalogue-Programme-Almanach al expoziției internaționale a noiei tehnice teatrale la Viena”, editat de Friedrich Kessler cu colaborarea lui Fernand Lèger, Herwarth Walden, F.T. Marinetti, K. Schwitters, I. Goll, Prampolini”. Iar în nr. 60 – „Teatro indipendenti” din Roma: „Repertoriul cuprinde lucrări de Pirandello, Shaw, Marinetti, Pergani, Wedekind, Sestinielli, Bocionni cu decoruri de Bragaglia, Marchi, Gina Galli. Varietatea repertoriului îngăduie reprezentarea pantomimelor muzicale, a sintezelor teatrale, a baleturilor și a oricărui gen de spectacol și școală”. Nu e uitat nici teatrul nou de expresie franceză. Într-o notă din nr. 50-51, Nicolas Beaudouin, șeful școlii paroxiste, creatorul simultaneismului și al „poemelor sinoptice în mai multe planuri”, e prins în insectarul revistei cu experimentele sale dramatice: „*La vie des lettres et des arts* continuă publicarea piesei *Pascasse* a lui Nicolas Beaudouin, creatorul poemului simultan și, acum, al teatrului sinoptic poliplan care necesită trei scene: una

centrală și două adiacente mai mici, una la dreapta, cealaltă la stînga, permițînd dezvoltarea fie a acțiunilor concomitente, fie a conexiunilor contrastante sau chiar a corelațiilor invizibile. E contra Music-hallului fiind contra confuziei genurilor și a teatrului decorativ. Scopul : Synopsis scenică practică de Greci și de Ev-mediul creștin". La rubrica de „Note, cărți și reviste” a nr. 60, o semnalare a revistei franceze *Le Donjon* din Lyon indică o „întîlnire” de preocupări dramatice cu *Contimporanul* : „Teatrul de avangardă al mișcării lyoneze ne trimite programul întîiului lui spectacol. S'a jucat : *Les Femmes que font refondre leurs maris* adaptare de Pierre Laurent ; *La Baraque Pathétique* de Emile Malespine și *La mort joyeuse* de Evreinof". Tot aici, alături de o semnalare a unor piese expresioniste de război ale lui K. Liebmman, o informație adiacentă : „*Tragedie romaine en 2 époques*, o piesă primită de la Malespine. Simplitate clasică, sinteză la limită. De altfel, în viitorul nostru spectacol vom reprezenta de Malespine *La Baraque Pathétique*". Nici această piesă nu s-a mai reprezentat... În nr. 68 al revistei sînt „listate” experimentele în domeniu ale grupării constructiviste Bauhaus : „*Scena din Bauhaus* este ilustrată în culori și conține zeci de experimente ale școlii în domeniul teatral, al filmului, cabaretului și ciroului nou”.

Foarte prețuit de membrii grupării *Contimporanul* a fost polivalentul om de teatru și animator italian Anton Giulio Bragaglia, simpatizat pe linia „constructivă”, „independentă” și „moderată” a creației sale afine Futurismului. Nr. 31 semnalează revista *Cronache d'attualità* din Roma (dir : A.G. Bragaglia), iar în nr. 49 putem citi următoarele : „*Index* (breviario romano). Bragaglia aruncă săgeți în adversarii săi de orice școală. Activitatea acestuia din urmă este însă în cea mai mare parte constructivă : 117 expoziții de artă, 43 spectacole, restaurarea Thermelor lui Septimius Severus și transformarea vastului edificiu (...) într'un focar cultural : Teatrul Experimental al Independenților care a dat într'un an 20 de comedii, 25 pantomime muzicale și 50 dansuri clasice, laboare realizată cu ajutorul tinerilor artiști modernişti. Actualmente, Bragaglia, după ce a reprezentat, în montări personale, operele lui Pirandello, Wedekind, Shaw, Marinetti, Soficci, prepară o carte în 2 volume despre *Teatrul teatral adică Teatrul*, Ed. Gobetti, Torino". Atenția acordată lui B. culminează cu un grupaj special în nr. 77 (martie 1928) : paginile 2-3 conțin „în vedetă” un interviu acordat lui Theodor Solacolu și - în subsol, cu minuscule - „Note despre A. G. Bragaglia” de Focioni Miciacio. Textul acestuia din urmă subliniază dintru început caracterul „disident” și „moderat” al regizorului adept al teatrului sintetic : „În mișcarea moderniştilor italieni, deosebirea caracteristică a lui Anton Giulio

Bragaglia de grupul futuriștilor extremiști reprezentați prin Marinetti rezidă în pozitivul activității sale luminoase și a futuriștilor disidenți și moderați cari au contribuit enorm la desvoltarea modernă a artei italiene. Activitatea sa impresionantă de regizor, pictor, sculptor, scenograf, cineast, editor, conferențiar, decorator, fotograf de artă, publicist, animator ș.a.m.d. e listată meticulos. Ca și Beaudouin, Bragaglia este pentru eliminarea decorațiunii scenice „în sensul comun al noțiunii” și pentru înlocuirea cu alți „factori de sugestie”, numeroase tehnici fiind preluate din vechiul teatru latin, italian și francez : ex., dispozitivul de „Scenae versile” al lui Lucius Lucullus, platformele mobile greco-romane și mașinile arhitectului Torelli, autorul „Theatre des machines” din Versailles, sub Louis XIV. Inovațiile scenice merită – credem – trecute mai pe larg în revistă, întrucât ele sintetizează concepția despre teatru a grupării *Contimporanul*: e vorba de „*lumina psihologică*” („metodă de atmosfere colorate născute una din cealaltă, în neprevăzut pentru spectator, cu comentariul și ajutorul sugestiv al poeziei”), *scena multiplă* („prilejuiește schimbări repezi și fără limitările spațiului”), „*lampa luminii de acum*” („dispozitiv de iluminatie scenică care cuprinde trei culori fundamentale ce se învîrtesc mai mult sau mai puțin repede într’un subtil filtru de stofă transparentă și dînd lumină rece sau caldă, firavă sau descompusă în raport cu mișcarea lor, după cerințele textului tălmăcit. (...) vechiul dispozitiv roman cu două prisme numai era abia alegoric, pe cînd acesta cu cele cinci prisme e complet, panoramic”), *masca mobilă* („este antica mască a actorilor eleni, care diferă totuși de aceea a actorilor de odinioară prin aceea că nu e fixă (...) îndepărtînd psihologic actorul de public și liberînd creatura poetică de comediant”) și *punerea în scenă fotoelectrică* („are ca scop de a furniza într’o clipă o adîncime convenabilă sketchurilor teatrului sintetic și danșurilor”). Reinterpretarea modernă (futuristă) a marii tradiții italiene îl îndreptățește pe Bragaglia să se auto-intituleze – ironic sau nu – „mașinistul Ducei”: „Și în sensul acestor reforme bănuim – parcă – glorioasa eflorescență a teatrului italian din 1600, atunci cînd răspîdea în lume luminile celeste ale celei mai mari arte scenice din cîte a cunoscut istoria”. În fine, opinia scenografului italian despre relația dintre tehnică și estetică : „Pentru mine, tehnica precede și determină estetica, și numai în această măsură mă preocupă. Criza poeziei va fi rezolvată numai după ce se va renova mecanica teatrală”, consună din plin cu programul *Contimporanului*...

Futurismul italian nu va avea însă nici o influență asupra teatrului românesc interbelic. Lipsa unei mari tradiții scenice – ca în Italia

și Franța – și precaritatea mijloacelor tehnice nu sînt, desigur, singurele explicații. Există în schimb o „teatralitate” vădită în literatura avangardei noastre interbelice, cu deosebire în proclamații și manifeste : stilul retoric, exclamativ, maximalist-bombastic al futurismului se combină adesea cu (auto)deriziunea relativistă și bufă a dadaismului. Considerații pătrunzătoare pe această linie găsim la Ion Pop, în capitolul „Literatura manifestelor” din volumul *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1969, pp. 40-51 (reluat cu modificări în *Avangarda în literatura română*, Ed. Minerva, București, pp. 397-407) : „Ceea ce izbește în manifestele avangardiste, indiferent de nuanță, e *teatralitatea* lor. Militantul avangardei își compune cel mai adeseori o postură dramatică, monologînd cam pe aceleași teme (...) trecînd de la filipica tunătoare la entuziasmul ardent, de la clovneria studiată la mina ursuză și chiar tragică a celui neînțeles și înfrînt. (...) Se joacă, de la un moment dat, un rol ce trebuie interpretat cît mai convingător”. În descendența romantică a „cultului personajului” trecut prin extravaganta esteticii *dandy*, manifestele avangardiste vădesc o „conștiință a jocului” și apelează la o „gestică de comedie, uneori elegant-rostandiană, alteori burlescă”. Cu măști de clown pe texte, autorii joacă de fapt comedia „proclamației către popor”, parodiînd stilul zgotos al reclamei comerciale sau de circ. Însă nu numai manifestele sînt „teatralizante”, ci, la limită, întreaga noastră producție radical-avangardistă din anii '20 : revista *75 HP*, ca și unele numere speciale din revistele *unu* și *Alge*, este concepută histrionic, asezată cu slogane ludice de „bîlci”. Anunțurile teribiliste sînt o adevărată regulă a jocului. Multe gesturi publice sfidătoare ale autorilor avangardiști (Geo Bogza, Stephan Roll, Virgil Gheorghiu) au caracterul unor *happening-uri*, performanțe sau „acțiuni”. Măștile, pozele, clovneriile și arlechinadele vin către avangardă pe filiera decadentismului ironic (Jules Laforgue, Charles Cros, Tristan Corbière, Ion Minulescu) sau a teatralității flamboaiante (D'Annunzio).

Observații pertinente despre caracterul scenic al poemelor lui Stephan Roll și legătura lor cu poetica teatrului futurist italian întîlnim în lucrarea Emiliei Drogoreanu (*op. cit.*, cap. „O poetică a spectacularului și poetica teatrului futurist”). Autorul *Poemelor în aer liber* este privit aici ca „regizor” al propriului text ludic și spectacular. De asemenea, personajul „mecanomorf” din proza avangardistă – fantoșă caricaturală, reificată și stereotipă – are ceva din personajele teatrului de marionete. Acest histrionism se va estompa însă în manifestele și textele poetice ale „grupului suprarealist român” din anii '40 (Gellu Naum, Gherasim Luca, D. Trost, Paul

Păun, Virgil Teodorescu). De fapt, încă din manifestul revistei *Viața imediată* din 1932, intitulat „Poezia pe care vrem să o facem” și semnat de Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun și S. Perahim, extravaganta ludică se retrage în favoarea unei seriozități agresive : implicarea în social ia locul histrionismului cabotin și „iresponsabil”. „Petrecerea” estetică a anilor nebunatici se încheiase.

Capitolul XI

MITOLOGIIILE CINEMATOGRAFICE ALE INTEGRALISMULUI

Prezente regulat în paginile primelor opt numere al *Integralului* (după care dispar aproape cu desăvîrșire), articolele despre cinematograf nu sînt niște simple „cronici”: ele ilustrează, prin ricoșeu, însăși *poetica integralistă*. Rolul imaginii pure, dinamismul, fuziunea dintre magie și tehnologie, fotogenia, caracterul „popular” de „artă colectivă”, sintetică, sincretică și „internațională” sînt elemente care nu încetează să fascineze imaginarul colaboratorilor revistei. Filmul mut e privit cu candoarea descoperirii unui teritoriu poetic miraculos. Nu mai avem de-a face, ca la *Contimporanul*, cu o admirație orientată „constructivist” spre filmele abstracte ale lui Hans Richter sau Wiking Eggeling. Integraliștii își manifestă și ei prețuirea pentru „filmul pur”, poetic, necomercial, dar ceea ce îi fascinează este omul, actorul, eroul popular modern proiectat într-o mitologie specifică. Imaginarul integralist este hipnotizat de figurile cvasimitice ale lui Charlot, Malec, Douglas Fairbanks și Harrold Lloyd. Pe bună dreptate, criticul de film George Littera considera, într-un articol din 1967 („Preocupări de teorie cinematografică în revistele de avangardă românești”, în *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 5), că aceste texte despre film „nu pot fi izolate de programul estetic modernist” – și, am zice noi, avangardist –, ele ilustrînd „notele specifice” ale curentului. Demn de reținut ar fi, în acest sens, și studiul Doinei Curticăpeanu despre „Cinematograful în revistele românești de avangardă”, în *Studii literare. Din istoria presei culturale și literare românești*, ed. cit.: „înrudirea cinematografului cu magia” și „esența suprarrealistă a filmului” sînt – trebuie precizat – idei comune atît la *Contimporanul* (v. articolele despre film ale lui Filip Corsa), cît și la *unu* (unde Sașa Pană și Geo Bogza disertează pasionat despre caracterul suprarrealist al unor filme ca *Un chien andalou* de Luis Buñuel sau despre „magia” desenelor animate ale lui Walt Disney, salutînd totodată cinematografia lui Eisenstein și Pudovkin). Preocupările cele mai articulate privind estetica cinematografică le întîlnim, totuși, la *Integral*, pe linia comentariilor și studiilor semnate de Ivan Goll, Blaise Cendrars și Fernand Léger,

mari admiratori ai lui Charlot. Fascinația poezilor suprarealiști pentru „marele mut” (în special pentru filmele lui Chaplin, Man Ray și ale fraților Marx) este o constantă a anilor '20. În *Opera de artă...* Walter Benjamin va face o legătură între arta-șoc pentru mase, cinema și transformările sensibilității prin tehnica reproductivă: „Prin structura sa tehnică, filmul a eliberat efectul de șoc psihic din ambalajul moral în care îl împachetase dadaismul. (...) Această formă de receptare pe calea divertismentului este din ce în ce mai evidentă în toate domeniile artei și este ea însăși un simptom al schimbărilor profunde la nivelul apercepției” (op. cit., pp. 140-142). În anii '20, analogiile dominante sînt însă acelea dintre cinema, poezia pură și visul suprarealist.

Principali comentatori ai artei cinematografice sînt, aici, cei doi B.F. : Benjamin Fondane (correspondent din Paris) și Barbu Florian, secondați ocazional de Ion Călugăru, Stephan Roll (Gheorghe Dinu) și Ion Peretz. Numărul 1 al revistei conține un eseu semnificativ al lui Fondane despre capodopera *Entr'Acte* a lui René Clair („Entr'acte ou le cinéma autonome”) – film „miraculos”, anticonvențional, prezentat la teatrul din Champs-Élysées, în cadrul baletului *Relache* de Francis Picabia, pe muzica lui Eric Satie. Autorul pledează pentru *filmul pur*, în răspăr atît cu filmul american comercial, cît și cu „filmul artistic” european, impurificat de ingredientele tradiționale (literaturizarea, trucajul, falsul ecleraj), militînd pentru o artă impersonală a „privirii pure”, a „ochiului-intuiție directă”, pe care proza comportamentului și „noul roman” francez o vor cultiva mai tîrziu din plin : *Adieu du cinéma le récit, la photo, le trucage, la peinture ! Si le film de René Clair s'oppose à quelque chose ce n'est certainement pas au film américain qui n'existe pas en tant que cinéma, la septième art, mais au film artistique qui se trompe magnifiquement de route – au Dr. Caligari. C'est à la peinture qui s'oppose René Clair, au décor truqué, aux faux-éclairage, à tout ce qui essaie de détourner le cinéma du bût à atteindre, qui est lui-même. (...) Désormais le maître sera l'appareil. C'est son œil seul qui jugera les choses. (...) Cet œil est intuition directe ou je me trompe fort. On appelait technique au cinéma les moyens de truffer la réalité – ce sera dorénavant les moyens de la voir. L'œil remplacera le trompe l'œil. Nefăcînd rabat de la cunoscuta sa exigență artistică, autorul respinge fetișizarea „noutății tehnice” și a tehnicii în genere („mijloc de trufare a realității”) subliniînd primatul creației : *Je souhaite à René Clair d'être le Rimbaud du cinéma, à une seule condition près. Qu'il comprenne à temps que la technique est liberté sans vergogne mais aussi servitude bien comprise. Une nouvelle technique n'est pas encore un beau film une nouvelle matière encore moins une**

technique mise au service d'une matière et qu'elle ne renonce point au langage. Ce n'est ni nouveauté ni technique qu'il nous faut. C'est l'œuvre. Pe de altă parte, Fondane deplînge faptul că poezia modernă și-a alienat propriul public, devenind „ilizibilă”. O posibilă revitalizare chiar nu poate evita – crede autorul – încorporarea lecției cinematografului, care, el, nu poate trăi în lipsa audienței: *On peut écrire encore un poème qui personne ne lit; le cinéma est plus couteux; il ne peut, sans public payant, exister; c'est dommage que la poésie n'ait pas connu cette entrave fortifiante. L'art d'abord, mais le public ensuite.* Această fascinație pentru „filmul pur” se diminuează însă dramatic în 1928, odată cu importarea pe vechiul continent a filmului sonor: „impurificarea” filmului (considerat imagine și gândire în libertate) de către cuvinte va fi considerată – nu neapărat și de către Fondane – ca o concesie făcută comercialului și „tiraniei discursive”. Oricum, e de notat faptul că preocuparea pentru cinematograf a poetului franco-român este intim legată de adeziunea la aripa „poetică”, antipolitică a Suprarealismului de după 1926. La fel și articolele trimise pentru *Integral* despre poeții francezi (Eluard, Aragon, dar mai ales textul însoțitor al grupajului „Le grand ballet de la poésie française moderne”, publicat în ultimul număr al revistei – adevărată profesiune de credință în funcția negativ-soteriologică, eliberatoare a poeziei). Și datorită lor, îl putem considera pe Fondane drept primul promotor important al suprarealismului francez în cultura română.

„Purificarea” cinema-ului merge în paralel cu încorporarea tehnicilor cinematografice în literatură/poezie. Ambele deziderate vor fi puse în practică de Fondane, autor al unui volum de „cine-poeme” (*Trois Scénario – Ciné-poèmes*, Bruxelles, *Documents Internationaux de l'Ésprit Nouveau*, 1928, în colaborare cu fotografii Man Ray, reproduse în *Écrits pour le cinéma*, Paris, Plasma, 1983) și al unui film de avangardă, *Taratara*, turnat la Buenos Aires (unde autorul ajunsese, de astă dată, din motive politice) în 1936. Se pare că respectiva producție cinematografică l-ar fi scandalizat atât de tare pe producător, încât a refuzat să o mai difuzeze... În 1930, același Fondane, angajat al studiourilor Paramount și producător în serie de scenarii, regizează filmul românesc *Televiziune*, turnat la Paris cu actori români, iar în 1937 filmul *Rapt* (scenariu, decupaj și text), în regia lui Dimitri Kirsanov, după un roman al lui Charles Ferdinand Ramuz. În anii următori, Ilarie Voronca va lucra la o companie cinematografică, iar despre Tristan Tzara aflăm chiar din *Integral* că „lucrează la un scenariu de film”. O amplă prozopoemă suprarealistă a lui Geo Bogza, publicată în revista *Urmuz* și intitulată „Nocturnă pentru Bébé. Scenariu de film”, încearcă să „filmeze” un

„voiaj nocturn“ pe parcursul căruia „în creier se spărsese o conductă și gândurile țîșneau în sus, pulverizînd analogii“. Obsesii cinematografice apar și în fapul divers suprarealist „Căteaua bragagiului“, o altă proză a sa din *Urmuz* (despre aventurile erotice și sfîrșitul sordid al unei cățele). Poetica imagismului „integralist“ și „unist“ – o poetică a eliberării miraculosului vizual, – ilustrată de Ilarie Voronca („miliardarul de imagini“ și apologetul „imagi-națiunii“ nu este doar un adept al „pictopoeziei“, ci și al cinepoeziei), Stephane Roll, B. Fondane, Sașa Pană și ceilalți, datorează mult fascinației noii arte, ca și reportajele de mai tîrziu ale lui Bogza. Din păcate, nu există nici un experiment cinematografic avangardist în România interbelică. Emulația s-a „rezolvat“, și de această dată, în literatură...

Criticul francez Michel Carassou insistă asupra crizei spirituale pe care Fondane a resimțit-o după plecarea la Paris: vreme de patru ani, acesta a fost, practic, incapabil să mai scrie poezie, iar cînd „poezia s-a întors la el“, prima carte publicată în limba franceză a fost cea din 1928, „direct influențată de cinema“. Despre criza poeziei s-a scris destul și în publicistica românească a epocii. Într-un articol intitulat „Roman și cinematograf“ apărut în *Adevărul literar și artistic*, III, nr. 308, 31 octombrie 1926, p.7, D.I. Suchianu deplîngea „decadența poeziei lirice“ în fața concurenței cinematografului: „Lirismul, refugiat în romanul jurnal și în romanul confidență își face stagiul în așteptarea poeziei celei nouă, care nu este încă, dar pe care o așteptăm cu toții“. Oricum, Fondane va continua să publice, sporadic, poeme în limba franceză în revistele românești de avangardă, ilustrînd inclusiv prin propria sa creație „marele balet al poeziei franceze contemporane“ din ultimul număr al *Integralului*, căruia îi dedică o vibrantă profesiune de credință. El rămîne, fără îndoială, principalul promotor extern de la Paris în România al avangardei franceze (scrie despre piesele lui Jean Cocteau și Joseph Delteil, despre romanul *Le paysan de Paris* al lui Louis Aragon, despre poezia lui Paul Éluard din *Capitale de la douleur*, despre afinitatea paradoxală dintre „poezia pură“ a neoclasicului, intelectualizatului Valéry și cea „proliferantă“ a lui Tzara, „antologhează“ în *Integral* poezia modernisto-avangardistă a Franței contemporane). Însă, deși „nu lipsește niciodată din dezbaterile care agită avangardele europene ale epocii“, el se plasează întotdeauna „în linia a doua“, în ariergarda avangardei, după cum observă același Michel Carassou. Un susținător înțelept și avizat, „de la distanță“ (de notat că „distanța“ sa estetizantă, „aristocratică“ se situează în imediata apropiere a atitudinii lui Ion Vinea, cu observația că, spre deosebire de acesta din urmă, Fondane este un admirabil eseist).

Adevărata sa contribuție avangardistă/suprarealistă rămîne, totuși, creația cine-poetică (*Trois scénarios*) și cinematografică.

Numărul 2 al *Integralului* se deschide printr-un articol al lui Ion Călugăru, „Drama-pantomimă”, în care cinematograful e văzut ca fiind arta de avangardă prin excelență: „Azi Cinematograful indică drumuri, ca un reflector (...) Fotogenia, la rîndu-i, a înțeles pantomima. A creat dintr-însa basm abstract și dur (vezi creațiile Charlie Chaplin, frații Fratellini)”. Ideea filmului ca artă nouă producătoare de mituri moderne și de emoții colective se asociază cu o apologie a vitalității artelor „comice”, a *carnavalului* popular, și cu considerații bizare de genul: „Proletariatul a susținut entuziast cinematograful” (corespunzînd ideii din manifestul revistei: „Proletarii creează forme noi”). *Nota bene*, Ion Călugăru va publica, în 1933, prima monografie românească despre Charlie Chaplin, cineastul asupra căruia Mihail Sebastian conferențiasese deja într-o întîlnire „cu cîntec” a grupării Criterion. Cu privire la atracția „magică” a pantomimei asupra poeților avangardiști va scrie, mai tîrziu, pagini cald-comprehensive un bun cunoscător al domeniului, Iordan Chimet: „Sentimentul de încredere oferit de pantomima anilor '20 provine în primul rînd din materialitatea ei, din prezența ei fizică imediată. Nu refuză lumea obiectelor și artistul se folosește de lucruri, de orice lucruri, pentru a-și executa numărul de virtuozitate. El le descoperă însă și o natură tainică, neexplorată și nebănuită în viața cotidiană, le oferă prilejul de a proba identități noi” (*Eroi, fantome, șoricei*, p. 182).

Idei asemănătoare celor ale lui Ion Călugăru formulează, în același număr 2 al *Integralului*, B. Florian („Teatru și Cinematograf”; *nota bene*, soția sa, Filip Corsa, semnează comentarii despre filmele suprarealiste la *Contemporanul*). Același elogiu al fotogeniei, aceeași respingere a teatrului (cu excepția „efortului actual” și a *commediei dell'arte* – singura care a inclus în vremea ei „un curios element de modernism: ritmul”): „În plină evoluție mașinistă s-a născut o nouă formă de reprezentare: Cinematograf sau fotogenie. Este arta care potențează valorile. Este tocmai contrariul teatrului”. Deși exprimate confuz, principiile „integralismului” sînt vizibile și în acest articol: „Mai potrivită și mai ospitalieră unui text nou decît teatrul, arta mută va însemna reintegrare în reprezentare atunci cînd plastica integralistă, arhitectura (integralistă prin însuși scopul ei), muzica, va culmina într'un text în care suferința, durerea, plăcerea, bucuria, nevoia, natura, spasmul, nebunia, visul, mașina, șgomotul etc. vor trăi în egală măsură prin ceea ce cinematograful are mai important, *puterea de vizualitate*. Sub imboldul acestei arte, umanitatea de pretutindeni va putea gusta în comun plăcerea unei emoții colective”. Un scurt text al lui Stephan Roll, „Actorul

acrobat", exprimă, dincolo de naivitatea transportată a tonului, atitudinea „sportivă”, virilă, „băiețească” a futurismului, proiectată în imaginea lui Douglas Fairbanks : „Actorul browning, actorul locomotivă, nu poate fi produsul decrepit al conservatorului. El țîșnește acrobat, boxeur, din gimnaziul sportiv. Inutilitatea rolului mumie, intrigei vanitate și cleioase, care flatau retina și timpanul, sufletul burghezului a făcut loc interpretărilor cu mișcări de piață, de uzină, de epocă. Pentru ele se cere actorul danțator pe acțiune, lumină, decor. Magnet sau metrou în vîna New York-ului, iată viziunea actorului Douglas Fairbanks”.

„Însemnări despre arta mută”, apărut în numărul 5 al revistei, pune alături imaginile a doi actori reprezentativi : Fairbanks („cavalerul romantic al vremii”, apreciat și de Meyerhold) și Chaplin („vagabondul sentimental prin excelență”). Ambii eroi moderni „luptă” și „corectează viața”, refuză sentimentalismul și visează la o schimbare (în sens poetic) a vieții utilitariste americane. Autorul face o distincție tranșantă între romantismul „activist”, „optimist”, „progresist” al *american way of life* și cel „feminin”, epuizat, al culturii europene : „Activismul și optimismul care se degajează din efortul artistic al lui Douglas sînt rezultate ale unei vieți în care civilizația și progresul contează în primul rînd. De aceea spre deosebire de romantismul celălalt sentimental și dulceag, neo-romantismul actual (și mai accentuat din cauză ideei de vis, adăugată) este viril și conștient”. Deși tendențios realizat, făcînd concesii „infantile” unui „public încă necopt în gusturile sale”, *Le Voleur de Bagdad* „poetizează aventura”, asigurînd neoromantismului „caracteristice similare clasicismului”. De cealaltă parte, „pentru spiritul american deșteptat de elanul lui Fairbanks, chaplianismul (ilustrat de filmul *Goana după aur*) înseamnă un nou îndemn pentru o viață alta”. Amănunt important : visul nu mai e privit ca evazionism romantic, ci ca formă de acțiune. Unul dintre cele mai interesante articole din *Integral* ale lui B. Florian („Suprarealismul în cinematograf”, *ibid.*, nr. 8) stabilește – pe urmele lui Tzara, Freud, Breton – o legătură între cinematograf și „vagabondajul” oniric eliberator : „Vagabondajul din vis, personal, eliberat de acea constrîngere care îi acorda conștiința, trăiește virtualmente în realizarea cinematografică”. Sub semnul visului ca alteritate trăită, ideea de acțiune se asociază cu aceea de actor : „A lua parte static la o acțiune străină nouă, deci contrarie visului în care, personal, sîntem activi, este tot atît de interesant ca și starea de actor din vis. Dinamismul peliculei creiază efectiv iluzia că trăim în vis și deci luăm parte la acțiune”. Ca atare, „Suprarealismul își găsește realizarea mai potrivită aici decît în literatură” (o idee similară va fi formulată și de Filip Corsa în *Contimporanul*).

Opinînd că „singurul element conservator din cinematograf” este „capitalul”, autorul reia în „Perspectiva filmului nou” problema centralității omului/eroului în film : „A izola complect arta de viață și a crea acestei reprezentări un decor unilateral (uzina sau natura) este o eroare. Punctul principal în jurul căruia gravitează arta cinematografică, omul, nu este prin firea lui element abstract”. Articolul „Cei trei clowni. Schiță de studiu” este o mică schiță de tipologie culturală, eroul de cinema fiind plasat în descendența eroilor comici : „peste bilanțul inteligenței, clownul și bufonul au intrat în conștiința colectivităților intuitive ca tipuri veșnice. Pentru că reprezintă *un tip general uman, un standard permanent de artă*, pe care nu-l clintesc nici teorii estetice, nici revizuirile vremii. (...) Și cel din urmă avatar l-au găsit în cinema – comedienii acrobați”. În termenii lui Bahtin, cinematograful modern apare ca ultim avatar al unei culturi a Carnavalului. Un Carnaval ce regăsește, funcționalist, tipicitatea clasică : „Priviți filmele realiste de aventuri americane, anecdota irumpe ca basmul, actorii nu sînt actori, ci *tipuri* – Tom Mix, de pildă, e *călărețul* – peisajul străbate ecranul animat *cît e nevoie de dînsul*”. În *Chaplin*, reputatul cineast britanic este așezat de către B. Florian într-o descendență filozofică pe cît de prestigioasă, pe atît de eclectică (Bergson, Pascal, William James și Freud), sub semnul „fanteziei creatoare a artistului ce vinează surpriza”. Reapare analogia cinematograf-poem : „*O viață de cîne, Charlot soldat sau Goana după aur* sînt poeme de sine stătătoare, ale căror cuvinte, rime și ritm sînt imagini de sine stătătoare prin frumusețea lor”, cu trimitere directă la „tradiția” poeziei „noi” : „Sînt realizările visate de toți ce au pregătit drumul practicabil al artei noi, de la Mallarmé la André Breton”. Eroii cinematografici principali ai integralismului sînt, așadar, Chaplin, Fairbanks și Malec : „trei clowni de cinema : Charlie Chaplin, Buster Keaton-Malec și Harrold Lloyd – Ei – au creiat măști permanente pentru epoca de acum. Aceiaș mască pentru indivizi diferiți. (...) Ei reprezintă caracterul acrobatic al epocii. (...) În clownada lor citadină circulă fatalitatea, cum circulă în vechile mistere. Charlot, inventivitatea însăși, se împleticește mereu de obstacole, care îl arată pururi impostor – impostor tragic. Malec, mască aspră, e aventura deslănțuită, aventura fără voie. Harrold Lloyd – băiat de ispravă, e omul trucului surprinzător, eroismul acrobatic în ascensiune. Măscă sa fragilă cu ochelari americani îl arată intelectual mijlociu sau comptabil. (...) În dezvoltarea artei, peste ruinele falșilor monetieri, Chaplin, Malec și El stăruie ca trei puncte de reper”. Iar Chaplin este *primus inter pares* : „În el trăesc eroii din *Commedia dell'Arte*, clownii tuturor vremurilor, cabotinul de music-hall și interpretul din teatru (...)”

Fantezie vagabondă, din care țîșnește invenție, surprize fără legături aparente (...) arta lui Chaplin ne apare ca cea mai ideală și mai potrivită epocii care se desfășoară". B. Fondane reia ideea într-un comentariu din presa franceză (reprodus în *Integral*), făcînd o analogie între Chaplin și spiritul poeziei suprarealiste: *si Chaplin est un grand poète, c'est qu'il a peur d'un enfant mais fait fi d'un collose*. Identificat de către B. Florian cu libertatea „anarhică", neînregimentată și deci autentică, iar nu cu dogmatismul revoluționar, „Charlot reprezintă un fel de proletariat brut, rămas deocamdată în afara Revoluției, iar aceasta face ca forța lui să fie imensă (...) Charlot învinge totul pentru că scapă din orice, respinge orice asociație și nu investește niciodată în om decît omul, numai omul. Anarhia lui (...) reprezintă, poate, în artă, forma cea mai eficace a revoluției".

Capitolul XII

RECEPTAREA AVANGARDEI ROMÂNEȘTI DE CĂTRE CRITICA MODERNISTĂ. BREȘE INTERBELICE

O discuție despre începutul asimilării avangardei literare de către critica românească interbelică ar presupune, ea singură, un studiu amplu. Cîteva lucrări apărute în ultimii ani prefigurează deja un asemenea demers. Mă refer în special la capitolul „Șansa (ratăată) de a avea o avangardă”, în Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000, pp. 82-101, și la capitolul introductiv „Preliminarii : receptarea critică a avangardismului românesc” din cartea lui Ovidiu Morar despre *Avangardismul românesc*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005. Ambele au un caracter succint și sintetic, urmărind (prima) „traseul de creastă” al receptării moderniste interbelice (E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, G. Călinescu – nu și Perpessicius !) sau „recuperînd” (cea de-a doua) și perspectiva extremelor ideologice, de la autohtonismul legionarizant și conservatorismul extrem pînă la stînga radicală de după cel de-al Doilea Război Mondial. În ceea ce mă privește, mi-am limitat demersul la trei studii de caz (restul a fost recuperat în capitolul final, dedicat receptării critice a lui Urmuz, sau colateral, în fiecare dintre cele trei capitole de mai jos) : perspectiva conservator-academizantă a lui Constantin Emilian din volumul *Anarhismul poetic* (prima teză de doctorat dedicată noilor curente artistice din România), perspectiva eclectismului impresionist și „artist” al lui Perpessicius (cel mai favorabil avangardiștilor dintre foiletoniștii de prim-plan ai vremii) și, în fine, perspectiva unui critic din „noua generație”, singurul susținător entuziast al avangardei autohtone (Lucian Boz). Fiecare dintre ei reprezintă, în epocă, o excepție. Nu am avut în vedere opiniile emise despre suprarealiștii din anii '30-'40 (Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Constantin Nisipeanu, Gherasim Luca), ci doar comentariile dedicate „primei avangarde” și, mai ales, condițiile care au facilitat asimilarea critică a noilor orientări „extremiste”, „periferice” în raport cu canonul estetic al epocii.

Prima teză de doctorat din România despre fenomenul avangardist. *Anarhismul poetic* de Const. I. Emilian. Spiritul modern în oglinda conservatorismului academist

Susținută în 1931, prima teză de doctorat din România avînd ca obiect lirica avangardistă și modernistă autohtonă („anarhismul poetic extremist și cel moderat“) a fost *Anarhismul poetic. Studiu critic* de Const. I. Emilian (Emil Constantinescu, 1894-1977). Lucrarea a apărut în 1932, la Institutul de Arte Grafice „Bucovina“, I.E. Torouțiu, dar a fost redactată, potrivit unei note a autorului (p.106), începînd din 1929. Sistematică, bine documentată, valorificînd o bibliografie internă și externă (preponderent franceză) apreciabilă, ea depășește, sub raportul informației istorice și al analizei, tot ce s-a scris la nivelul criticii noastre interbelice despre avangardă, „păcătuiind“ însă printr-un dogmatism conservator vehement polemic și printr-o anumită cecitate estetică, în sine semnificativă. Autorul – profesor de liceu și avocat, asistent la Catedra de Estetică a Facultății de Litere și Filozofie între 1921-1934, discipol al lui Mihail Dragomirescu, care i-a și coordonat teza – a preluat de la mentorul său atît concepția clasicizantă despre „estetica integrală“ și „capodoperă“, cît și idiosincraziile dogmatice. Fostul director al *Convorbirilor critice* avea însă, în privința modernismului estetic, opinii mult mai drastice: „poezia voită, scrîntită și fără sentiment a lui Arghezi“, „nevropatismele lui Vineanu, Baltazar, Aderca ori Barbu“, „publicații ca *Contemporanul*, ce parcă sînt scrise în cămășile de forță de la Mărcuța“ (M. Dragomirescu, *Critică*, II, Editura Institutului de Literatură, 1928, p. 294). Sesizînd introducerea în textul final a unor puncte de vedere eretice față de propria poziție, coordonatorul l-a acuzat pe Emilian de „trădare“ și „ingraturitudine“. Ceea ce nu l-a împiedicat să îl propună, peste puțină vreme, drept succesor al său la Catedră... Fără urmări însă.

Într-o anchetă a revistei *Licăriri* (nr. 8-10, februarie 1931), Dragomirescu – căruia Marcel Iancu îi va desena un expresiv portret – opina „în privința așa-numitei literaturi de avantgardă“ că „nu este decît o producțiune care din punct de vedere estetic nu merită nici o atenție. Adevărata literatură de avantgardă este a literaților înzestrați cu genialitate creatoare“. Universitar influent, președinte (din 1922) al Institutului de Literatură din cadrul Literelor bucureștene, criticul era la acea dată principal modelator al canonului didactic. Nu puțini autori de manuale (între care Gh. Adamescu) îi fuseseră studenți. Iar „a treia generație postmaioresciană“ de critici (cu

Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Perpessicius...) îl avusesse ca profesor.

Ulterior, Emilian Constantinescu își va radicaliza pozițiile anti-moderniste, mergînd pînă la a aborda dintr-o perspectivă clinică producțiile literare ale avangardiștilor. În memoriile sale din *Născut în '02*, același Sașa Pană își amintește că „Între 16 și 20 octombrie (1932, n.n.) s-a desfășurat la București al XII-lea Congres al Societății române de neurologie, psihiatrie, psihologie și endocrinologie. Chiar în prima zi, dr. Dem. Em. Paulian, agregat, medic primar, și Const. Emilian (...) au prezentat raportul „Dadaismul în literatură și psihiatrie“ sau, cum au scris ziarele, „Psihoza literară modernă“. Textul a apărut apoi în *Buletinul medico-terapeutic*, o revistă pseudomedicală editată de farmacistul Iteanu (...) Autorii lui se laudau că prin asemenea „denunțuri“ împiedică „procesul de dizolvare a societății contemporane“ și dau „directive de viață spirituală, normală și sănătoasă“. Liderul avangardist își nuanțează totuși, retrospectiv, vehemența : „În aprilie al celui an, (Emilian) tipărise o carte intitulată *Anarhismul poetic* despre care, la rubrica «Represalii», îmi mărturisisem convingerea că «e o carte de ramolisment precoce a cărei prezentare de lux disimulează, sub o armură falsă, conținutul rînced» (unu, nr. 45, mai, 1932). Dar trebuie să recunosc că a fost prima carte care s-a ocupat detaliat de curente de avangardă, aducînd un material bogat pentru uzul viitorilor cercetători ai modernismului literar“ (op. cit., pp. 280-282). Episodul fusese relatat de același Sașa Pană în volumul interbelic *Sadismul adevărului* (Editura Unu, București, 1937, p. 184), unde citează cîteva pasaje privind „natura morbidă a acestor curente moderniste, căci acești pseudo-literați nu fac altceva decît să aducă în public – printr-o greșită înțelegere a teoriilor profesorului Freud – confesiunea tuturor invertirilor și perversiunilor erotice“, de pe urma cărora s-ar resimți nu numai literatura ci și „pictura și sculptura timpului“. În prelungirea acestor afirmații, poetul avangardist citează și un articol publicat la 20 octombrie 1932, în ziarul *Dimineața* („Literatură și balamuc“), în care autorul cu ambiții de igienist social afirma, sus și tare, că „Psihiatrii au datoria să denunțe marelui public originea maladivă a acestor curente de artă ultramodernistă, împiedicînd procesul de dizolvare a societății contemporane și dînd directive de viață spirituală normală și sănătoasă“. Tot aici, Emilian menționa faptul că medicul Dem. Paulian publicase un studiu intitulat *Un aspect al psihozei literare moderne*, pornind de la fișa clinică (malaria) a poetului suprarealist Constantin Nissipeanu și „demonstrînd“ determinismul maladiv al poeziei sale... Reținem totuși din comunicarea celor doi o nuanță semnificativă, datorată probabil lui C. Emilian : freudismul nu a

fost „greșit înțeles“ de avangardiștii români, iar arta avangardistă nu e, propriu-zis, „clinică“, ci doar o „răstălmăcire“ a teoriilor freudiene...

În cursul anului 1932, Gh. Adamescu susținuse – pe aceeași linie de ostilitate conservatoare – o serie de prelegeri la Universitatea „Ateneului Român“, pe care le va publica într-o broșură de 27 de pagini (*Curente moderniste în literatură*, București, Imprimeriile „Independența“, 1933). Pătrunderea avangardei în citadela universitară va fi marcată peste câțiva ani de *Cursul de poezie* al lui G. Călinescu ținut la Universitatea din Iași și de prelegerile despre *Geneza curentelor literare de avangardă* ținute de către Radu Gyr la Universitatea bucureșteană în 1936-1937. Radical opuse, cele două abordări ilustrează elocvent polarizarea iudeo-estetică a momentului, pe fondul ascensiunii mișcărilor de extremă-dreapta : cu toate concesile și stereotipurile antisemite care grevează majoritatea comentariilor despre scriitorii evrei (avangardiști sau nu), cursul insidios-polemic al lui Călinescu reprezenta la acea dată cea mai subtilă și mai comprehensivă teorie autohtonă a poeziei modernisto-avangardiste, în vreme ce Radu Gyr radicaliza în direcție naționalist-xenofobă – pentru uzul publicului studentesc – tradiționalismul antimodernist.

Perspectiva medicalizantă, curentă în epocă, asupra literaturii de avangardă – taxată, pe linia teoriilor degeneraționiste ale lui Max Nordau & Co., drept „maladivă“, „morbidă“ și „dezaxată“ – nu ținea cont de intenționalitatea auctorială (citește: *programarea* haosului textual, *dereglarea sistematică* a tuturor sensurilor). Atunci cînd țin totuși cont de ea, unii comentatori de orientare naționalistă o conotează – politizant – nu atît ca maladie a autorilor, ci ca subversiune vizînd îmbolnăvirea nației : acțiune destabilizatoare, anarhism propagat de către pornografi iudeo-bolșevizanți întru disoluția moral-spirituală a neamului românesc și „destrămarea națională“. Ideea „iudaizării literaturii române“ prin intermediul „literaturii noi și pornografice“ (cf. unei scrisori din 13 iulie 1937 a lui Sașa Pană către Tristan Tzara, v. *Manuscriptum*, nr. 4, 1982, p. 158) devenise un loc comun al presei naționaliste din anii '30. Anarhistul, pornograful, străinul (de neam), evreul, bolșevicul, bolnavul, infirmul, plebeul, marginalul social apar drept sinonime ale haosului amenințător, dizolvant, dușman neobosit al ordinii clasice, organice, ierarhice, sănătoase, nobile, constructive și creatoare în spirit „național“. Spectrul conspiraționist al masoneriei iudeo-bolșevice, autoare a unui presupus plan de subminare a valorilor fundamentale ce constituie identitatea autohtonă (ortodoxia, românitatea, ruralitatea ș.a.), bîntuie mințile naționaliștilor (ostili din principiu cosmopolitismului anarhic al avangardei).

Fapt este că, dincolo de orice considerații colaterale, apariția *Anarhismului...* a reprezentat o breșă : dat afară pe ușă din citadela universitară, „anarhismul” avangardist intra timid pe fereastră.

Abordarea de tip „clasificator” se asociază, în studiul semnat de Const. I. Emilian, cu o aplicare polemică și procustiană a grilei ideo-estetice. Conservatorismul autorului este – faptul merită subliniat – unul de sursă „latinistă” și clasicizantă. Citarea reverențioasă a unor critici moderni precum Ovid Densusianu (adversar al ofensivei „barbare” asupra spiritului latin în cultură) sau E. Lovinescu, în pofida unor rezerve și „nedumeriri” legate de opțiunile acestuia din urmă, este de fapt o reverență la adresa clasicismului lor structural și o solidarizare cu rezervele acestora față de „modernismul extremist”. Pe aceeași linie, Const. I. Emilian salută „antibarbarismul” gânditorului catolic Henri Massis din cunoscuta sa carte-manifest *Défense de l'Occident*, iar solidaritatea sa din finalul lucrării cu tradiționalismul „latin” al lui Charles Maurras exprimă un veritabil credo :

„Geniul creator al acestui neam va avea atîta vitalitate încît să poată înfrînge rătăcirile și să poată asimila, din marea răzvrătire a epocii contemporane, numai elementele sănătoase și viabile.

Pentru descendenții Romei antice, oricît de îndepărtați ar fi ei, asemenea elemente nu-și pot avea izvorul în anarhie.

La cause latine est la cause de l'archie, la cause de l'ordre.

Umila noastră strădanie a răsărit și ea din aceeași caldă și neclintită credință“.

Admirația pentru Ovid Densusianu – teoretician și promotor moderat al artei moderne, însă la fel de sever față de simbolisții și modernisții autohtoni ca și față de sămănătoriști și poporaniști – nu ține atît de orientarea occidentalistă și citadinistă a acestuia, cît de structura sa olimpiană, neoclasică, acționînd „în sens cu totul divergent de mișcarea anarhică actuală” : „A fost acolo o atmosferă de înaltă intelectualitate și de distincție (...) o decentă și o eleganță a expresiei formale, care rămîne ca o adiere de idealitate față de trivialul și violența stilului la modă acum – o statornică aspirație față de acea *dhvani* indiană”. Vorbind despre *Sburătorul (literar)*, autorul apreciază lipsa unei „doctrine precise”, însă „larga ocrotire spirituală a tuturor inovatorilor” și „bunăvoința față de ereziile moderniste” a unui „om de gust și de cultură” precum E. Lovinescu îl nedumeresc : snobism (cf. D. Caracostea, *Un mare critic român modernist*), simpatie instinctivă față de orice elan juvenil sau „credință neclintită într'un nou concept de artă” ?

Pe întreg parcursul lucrării, Const. I. Emilian ține să-și afirme, cu suspectă insistență, „imparțialitatea”, obiectivitatea „științifică” a rechizitoriului său psiho-estetic (ex. : „Cartea de față încearcă să

fie – în limita slabelor puteri omenești – o cercetare obiectivă și senină”; p. 166: „Cititorii vor vedea că am lărgit, la maximum, sfera înțelegerii. Dacă și astfel anumite detritusuri vor cădea dincolo de ea, nu e vina noastră”; p. 167: „nu este o punere la punct a acestor doctrine, ci evidențierea fenomenului de *criză spirituală* în țara noastră” etc). Însă cine se scuză se acuză, iar cronica lui Perpessicius pe marginea cărții spune ceea ce era de spus: „precauțiile acestea erau cu atât mai inutile cu cât, dacă *Anarhismul poetic* are o calitate, apoi este aceea că întreaga exegeză a d-lui Const. I. Emilian vădește în d-sa un adept înăscut al poeziei academice și un universitar format la școala d-lui Mihail Dragomirescu (...) unde canoanele unei estetici rigide și timorate sînt literă de lege. (...) Pentru d-l Const. I. Emilian poezia trebuie să fie așa cum stă scris în tratatele clasice, o poezie a subiectului, o poezie a conturului, o poezie a emoțiilor gradate, într-un cuvînt, o poezie de compoziție și de ordine, cum lasă d-sa să se înțeleagă în încheierea studiului: o poezie *romană*. În cazul acesta, dacă se poate vorbi de incomprehensiune, ea trebuie înțeleasă în sensul unei carențe de afinitate” (*Mențiuni critice III*, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, București, 1936, p. 459).

Anarhismul poetic este însă și o critică a atitudinilor/manifestărilor artistice și filozofice ale modernității, judecate prin variile abateri de la modelul clasic, caracterizat prin continuitate cu tradiția canonică, unitate organică a viziunii și concepției, ordine ierarhică, armonie a părților în raport cu întregul, echilibru și disciplină formală, claritate a stilului, „bun-simț”, coerență și „sănătate” psihologico-morală („Sufletul uman constituie o unitate organică ale cărei manifestări trebuie să se echilibreze armonic, fără hipertrofii sau atrofii”).

Opțiunea autorului pentru o modernitate „cuminte”, „ordonată” și „echilibrată”, fără „excese”, apare ilustrată prin elogiarea ca model a poeziei lui Ion Pillat, singurul partener de dialog din zona „anarhismului extremist” fiind considerat Ion Vinea (al cărui anti-manifest din revista *Punct*, „Vorbe goale”, îi prilejulește următoarele considerații: „Ne bucurăm că – cel puțin la finele acestui întins capitol – sîntem de acord cu un fruntaș hipermodernist. Cu ceilalți energumeni, nu știm de vom reuși vreodată...”), la capătul unor evaluări drastice ale mimetismului „poetilor noi”: „Adoptarea concepției relativiste din domeniul strict științific de poezii noi e mai mult exterioară, superficială. Ei n-au pătruns *spiritul științei*, esența acesteia. Extravaganțele și rătăcirile extremiștilor sînt cea mai evidentă negațiune a pretențiilor de atitudine științifică”. Aceasta înseamnă ordine, disciplină, seriozitate, nu anarhie și frivolitate”.

Printre poeții „anarhici” comentați este amintit și Ion Minulescu (cu poemul „blasfemiator” „Spovedanii”). În categoria „extremiștilor” intră Ilarie Voronca, B. Fundoianu, I. Vineanu și Tristan Tzara. „Lirica minoră” este ilustrată de nume extrem de diferite, precum F. Aderca, Claudia Millian, Al. Philippide, Ion Luca Caragiale, Camil Baltazar și Ion Barbu, iar „lirica de virtuozitate” – de același Ion Barbu, alături de G. Bacovia, Lucian Blaga, Nicolae Davidescu, Adrian Maniu și Tudor Arghezi. Pornind de la ideea că „există un raport invers între violența inovațiilor și talentul scriitorilor”, autorul se oprește, „pentru ușurința studiului”, la două categorii mai „cuprinzătoare”: „extremiștii și moderații”.

Dacă E. Lovinescu (care folosise, și el, titulatura de „poezie extremistă” în legătură cu lirica avangardistă) vorbea, reluându-l pe istoricul latin Tacit, despre existența unui *saeculum* modern, Emilian vede în „anarhism” (înțeles ca esență a modernului) un „duh al vremii” prezent în toate manifestările sociale, psihologice, spirituale, științifice, artistice. „Sincronismul” și „interdependența” între manifestările artistice ale unei epoci sînt, de asemenea, invocate (ca și în cazul lui Lovinescu). Universalizarea revoltei anticlasice este explicată prin intermediul lor: „Reacțiunea aceasta împotriva doctrinelor și operelor artistice anterioare ar putea fi urmărită în aproape toate țările, căci – cu toate aspirațiile spre o izolare etnică – viața intelectuală a Europei a prezentat aproape constant, în ultimul timp, un ritm unitar”. Semnificativ e arealul „precursorilor” indicați: „vizionarismul delirant al lui Blake” și „misticismul profund al lui Yeats”, acmeismul lui N. Gumiliov, ego-futurismul lui Igor Severianin și cubofuturismul lui Hlebnikov, Lautréamont, Jarry (priviți ca „dezechilibrați”) și Rimbaud, Rilke, Werfel și Hoffmanstahl, poezia – aflată la antipozi – a americanilor Edgar Poe și Walt Whitman etc.

Preocupat să arate „dacă și în ce măsură actuala mișcare poetică a adus valori pozitive”, Const. I. Emilian constată – cu „obiectivitate” – permanența „luptei dintre vechi și nou”, alternanța de „reacțiuni și contrareacțiuni” în cadrul unei teorii „ondulatorii” (via G.B. Vico) a istoriei spiritului uman. Totodată, el face o distincție semnificativă între atitudinea radical negatoare față de tradiție, exprimată de un reprezentant „extremist” precum B. Fundoianu (în prefața la *Imagini și cărți din Franța*), și atitudinea mai nuanțată a unui „moderat” precum N. Davidescu. Ambii autori sînt considerați critici și poeți anarhici „de marcă”...

Capitolele teoretice ale lucrării – „Elementele anarhice ale liricei moderniste, Concepția anarhismului poetic, Tehnica lirismului anarhic” și „Originile anarhismului poetic” – sînt de departe cele mai convingătoare, oferind elemente importante pentru o poetică a avangardei

artistice. Perspectiva conservatoare a autorului face din ele și un document relevant în sine pentru imaginea „modernismului extrem” privit din unghi academizant în România anului 1930.

O trăsătură caracteristică a modernității anarhice este apreciată a fi „ostilitatea înverșunată împotriva oricărui element de ordine și disciplină”. Individualității tradiționale, subordonată bunului simț și valorilor comunitare, i se substituie un individualism eretic, excentric, abnorm și amoral, cultivând diferența radicală, ostil oricărui principiu de autoritate supraindividuală: „poetii școalelor moderne confundă această discretă incorporare a individualului cu *etalarea lui ostentativă*. Ei vor să cînte numai ceea ce este excepțional și bizar în făptura lor. Renunță la ceea ce este universal și normal, socotind că o individualitate se conturează numai prin elementele ei incoherente și excentrice. Cred că lirismul lor trebuie să fie alogic și amoral, pentru a-l distinge de cel tradițional”. Atitudinea anarhică reclamă, apoi, „eliberarea de sub autoritatea oricăror dogme estetice, sociale sau etnice”, dincolo de „ceea ce impune bunul simț și judecata sănătoasă”. Cu precizarea că eliberarea „nu este relativă, ci absolută (...), radicală și integrală”. Avem de-a face, prin urmare, cu un absolutism *a l'envers*, a cărui unică justificare de ordin etic este aspirația sa idealist-utopică spre o *communitas* naturală și armonică, ridicată pe ruinele cele vechi: „o largă aspirație spre o lume înalt ideală, în care oamenii vor trăi într-o completă înfrățire, prin stabilirea unei ordini spontane și armonice”. „Pulverizarea” – proprie „anarhismului” modern – nu distruge doar caracterele tipice, proprii esteticii clasice, ci și unitatea personalității umane în genere. Tendința dominată va fi deci una către fragmentar și schizoid: „scriitorii de azi nu mai redau caractere tipice sau individuale, ci fragmentare”, de aici predilecția pentru „caracterele desechilibrate” și pentru „răsturnarea ierarhiei funcțiilor spirituale”. „Importanța ce se dă inconștientului” este, în opinia autorului, responsabilă de „preponderența elementelor patologice”. Adept al „teoriei capodoperei” brevetate de Mihail Dragomirescu, Emilian deplînge „lipsa de capodopere realizate în spiritul școalelor nouă” (stereotip conservator fără bază, cîtă vreme printre „anarhici” sînt incluși Dostoievski, Proust sau Gide). Observațiile sale privind „criza noțiunii de realitate” sub influența noilor concepții științifice și „disoluția eului” sînt, altminteri, corecte. Ca abateri de la „ordinea naturală” a creației artistice sînt menționate „procesul de supraspiritualizare în dauna naturii”, „tendința spre irațional” care „face concurență gîngurelii copiilor” și proclamă dezordinea „sacră”, în fine, „absolutismul” în artă (avînd drept reflex predilecția pentru mit și mistică, pentru „stările extatice și vizionare”). Opinînd că „Domeniul psihologic a

fost invadat nu numai de fiziologic, ci și de patologic", autorul se situează în linia adepților „sănătății” organice a operei, taxînd – în spirit dogmatic-clasicizant – „aspectul morbid al poeziei anarhice”. Deși uneori pare a concede că „arta anarhică” nu e demență pură, ci „simularea demenței, născută din tendința spre singularizare și epatare”, el alunecă totuși spre determinisme psihologice riscate atunci cînd diagnostichează „relația dintre literatura anarhică și consumarea drogurilor excitante”.

Pe de o parte, Emilian respinge îmbogățirea lexicului poetic prin cuvinte vulgare („cu deosebire revistele de extremă-stînga folosesc un lexic de o violență și o crudităte cumplită”), chiar dacă recunoaște că „totul depinde de utilizarea cuvîntului vulgar în context, de unitatea pe care o face cu alte cuvinte și de faptul dacă el corespunde unui fond sufletesc sau nu”. Pe de altă parte, consideră (la Arghezi, de pildă) „purecii și păduchii” ca fiind „cuvinte inestetice prin ele însele”, făcîndu-l pînă și pe comprehensivul Perpessicius să aprecieze – malițios – că pe această bază ar trebui respinsă o mare parte a literaturii universale...

În spirit clasic, Emilian îi ia „apărarea” lui Paul Valéry (apărător al „ordinii arhitectuale”) împotriva acuzelor de obscuritate, cu argumente vădînd o înțelegere adecvată a poezicii moderniste: „lectorul inițiat în lirica modernă mai știe că o poezie nu trebuie tălmăcită rațional, ci numai transpusă spiritual”. Privind lucrurile într-o perspectivă mai amplă, el face însă – pe urmele lui M. Dragomirescu – și unele tipologizări sugerînd decadența spiritului: „obscurismul poetic” al lui Dante și Eminescu – reprezentînd integral sufletul omenesc – ar fi fost urmat, în veacul modern, de „obscurismul ideologic” al lui I. Barbu și Valéry, obținut din „limitarea la funcțiunea psihică a inteligenței”, și de „obscurismul factice” al poeților extremiști, „lipsit de orice fundament sufletesc”.

Tradiția „decadenței moderne” ar începe – potrivit autorului – cu manierismul european al secolului al XVI-lea („excesul de virtuozitate verbală ca o compensație a anemiei concepționale”), ilustrat de maniera eufuistă și gongoristă. O propoziție la care un Max Nordau ar fi subscris oricînd: „decadența începe – în toate domeniile – cu rafinarea”. Pe de altă parte, „barbaria instinctuală” a anarhicilor moderni reprezintă o degenerare în plus, nu un „factor regenerativ”.

Fără îndoială, un spirit clasicizant, conservator, tradiționalist și academicist percepe cel mai acut abaterile moderne de la idealul perfecțiunii armonice, al „sănătății” organice, al unității și clarității formelor. Capitolul despre poetica anarhică identifică drept erezii „adjectivismul paradoxal și inestetic”, metaforismul excesiv, predilecția

pentru metafora decorativă în detrimentul celei organice, eliminarea verbului în favoarea substantivului, predilecția pentru verbul la infinitiv și pentru numeral, pentru „interjecții onomatopoeice”.

„Disoluția gândirii” – scopul poezilor anarhici – „începe cu disoluția sintaxei” și cu „incoherența ca postulat artistic”, scrie Const. I. Emilian, care sancționează astfel eliptismul („rejetul sintactic”) și deplînge „suprimarea rimei și mai ales a ritmului (expresie a versului clasic) avînd ca rezultat versul amorf”, iar ca ultimă consecință, crearea „versului tipografic”. Adică „nici rimă, nici ritm, nici măsură”. Observă, altminteri, că „realizarea unei estetice tipografice” începe odată cu *Un coup de dés...* a lui Mallarmé și că revoluția sintactică a cubiștilor s-a născut din experimentele poetice ale autorului *Herodiadei*; ele au fost însă răstălmăcite: „...fenomenul s-a produs *à rebours*: cultul aproape religios pentru cuvînt al lui Mallarmé a fost profanat de barbari; căci aristocratizarea lexicului s-a transformat în trivializarea lui”. Sînt menționate manifestul „cuvintelor în libertate” al lui Marinetti și cel preexpresionist – „*Revolution der Lyrik*” (1899) – al lui Arno Holz, reclamînd „o limbă mai naturală, mai vie, aproape de cea cotidiană”. În paranteză fie spus, deplasarea dinspre transcendența limbajului liric spre contingenta lui este un fenomen specific secularismului/laicismului mentalității moderne și postmoderne, iar avangardele nu au făcut decît să-i imprime vehemența/violența proprie marilor rupturi...

În altă parte, autorul arată că, spre deosebire de „importanța muzicii wagneriene în geneza simbolismului”, în cazul cubismului și expresionismului, „influența dominantă exercitată n-a mai fost cea muzicală, ci cea plastică”, cele două „directive” aflîndu-și originea directă în „transformările teoretice și practice ale picturii și sculpturii moderne”. Ambele apar prin 1910-1911, numai că în Franța „precursorii s’au manifestat mai mult pe terenul realizărilor, în Germania pe terenul teoretizărilor”: „Și cubismul, și expresionismul reprezintă tocmai lupta de emancipare a sufletului de sub sclavia naturii. Acest proces de suprapspiritualizare, pe care l’am găsit o caracteristică mai generală a artei nouă, ar fi greșit să’l localizăm numai în Germania, cum fac unii critici”. Din păcate, criticul nu spune nimic despre *Der Sturm*, dar amintește revista *Charon* a lui Otto zür Linde și Rudolf Pannwitz, care „grupă pe toți răzvrătiții, canalizînd eforturile”. Amintește, de asemenea, teoriile lui Wörringer (citite prin Tudor Vianu), precum și ideile lui Alois Riegl, privind reducerea formelor picturale la cele geometrice. Identificînd elementele unei poetici antimimetice a deformării, a dezechilibrului, a exteriorității și excesului, Emilian adaugă, nu fără maliție, că „deformarea naturii e și mai facilă decît imitarea ei”. Observații

acute au în atenție cultivarea disonanței „anarhice” în locul oratoriei romantice, a melodiei simboliste și a simfoniei poetice moderniste. Relevante sînt și cele privind omologiile dintre literatura anarhică și muzica primitivilor, jazz, compozițiile lui Stravinski ori Satie și baleturile lui Djaghilev. Refuzîndu-i valoarea estetică, autorul îi concede anarhismului poetic doar o valoare documentară (ca formă de „reflectare” a fizionomiei lumii contemporane). Observațiile sale „sociologizante” sînt elocvente : „Dacă poezia anarhică nu are valoare estetică, ea are o *valoare documentară*, căci oglindește viața socială și climatul moral al lumii contemporane. Ca și celelalte manifestări artistice, ea a răsărit parcă din atmosfera dancierilor, barurilor și a «cutiilor de noapte» din cartierele marilor metropole, destinate vieții de plăceri. Cabaretele din Montmartre fac azi concurență saloanelor literare”.

Printr-o lectură ideologică destul de curentă în epocă, modernismul „extremist” este asociat de către Const. I. Emilian cu extrema-stîngă politică, avînd drept corelative beția și excitația senzorială, dezechilibrul psihologic, vidul spiritual și anarhia morală : „Lectura unui volum sau a unei reviste de extremă, stînga are același efect ca spectacolul unui local monden de noapte, ele provoacă aceeași tensiune a nervilor și același dezmăț spiritual. Beția lirică este, adesea, un efect al beției albe sau al beției coregrafice” (v. și E. Lovinescu : „libertate saturnalică de sclav beat...”). În altă parte, autorul afirmă explicit existența unui determinism causal între artă și politic : „revoluționarii în artă fac în general politică de extremă-stînga, în vreme ce neoclasicii sînt cu dreapta și extrema-dreaptă”, identificînd printre factorii ce au precipitat emergența modernității literar-artistice războiul (care „a precipitat și a potențat criza”) și bolșevismul (prezentat propagandistic de adepții săi drept un regim de „extremă libertate”, favorabilă pretențiilor de răzvrătire și înnoire)... Pe această linie, principalele surse filozofice ale modernității radicale – psihanaliza lui Freud, filozofia vitalistă a lui Nietzsche și doctrina intuiționistă a lui Bergson – prezintă un numitor comun : antiintellectualismul, abolirea primatului rațiunii. Bergson „a detronat inteligența din drepturile ei și i-a denunțat toate insuficiențele. În consecință, poeții sînt absolut liberi s-o nesocotească, atît pe ea cît și instrumentul ei specific : limbajul. De aci, toată anarhia în concepția și tehnica formală a școalelor de artă modernistă”. Influența vitalismului nietzschean și a ideii „Supraomului” e prezentă în „glorificarea libertății și forței neîngrădite” sau în „individualismul anarhizant” al futurismului și expresionismului. În fine, „Prin rolul excepțional pe care Freud îl acordă inconștientului și instinctelor, se stabilesc raporturi directe între psicanaliză și literatura modernistă”,

ultima preluînd însă doar „elementele morbide și excitante” indicate de medicul vienez. Un alt element important îl constituie dislocarea identității „clasice” europene de către influențele orientale : „Asiatismul haotic și disolvant se infiltrează și se amplifică prin metafizica germană și bolșevismul slav, căutînd să distrăm coeziunea morală europeană și noțiunea de personalitate umană”, ideile fiind preluate de tineri „din atmosfera intelectuală a timpului”. De asemenea – valorificarea artei negrilor și a asiaticilor, a artei copiilor, sălbaticilor („fauves”) și primitivilor ; este citat în acest sens T. Vianu cu articolul despre „Arta copiilor” pornind de la *Abstraktion und Einfühlung* de W. Wörringer, observațiile personale cu caracter psihologic fiind nu doar corecte, ci și expresive : „Și în domeniul muzical, ca și în cel plastic și literar, ne-am întors sufletul către modelele pe care le oferă imaginația *primitivilor*. E, desigur, un efect paradoxal al excesului de civilizație. Lumea nu mai caută emoții artistice, ci *excitante* drastice care zdrobesc nervii obosiți. Ritmurile absurde ale jazzului concordă cu ritmul dezordonat al vieții noastre de azi. Același vîrtej sălbatic le străbate pe amîndouă”. Evitînd, prudent, orice conotație antisemită, autorul urmează constatările lui E. Lovinescu referitoare la rolul semnificativ al evreilor în propagarea „atitudinilor anarhice” : „Trebuie să înregistrăm, însă, faptul brut, remarcînd rolul activ pe care l-a avut elementul semit în declanșarea și amplificarea elementului anarhic, ca și în stabilirea relațiilor de solidaritate între nucleele moderniste existente în fiecare țară”. Nu este omisă, de altfel, nici contribuția – indirectă – a misticismului ortodox, prin „desconsiderarea pe care o aduce elementului rațional, singurul care coordonează și modelează forțele inconștiente în procesul creațiunii”, cu observația că „ambele curente, și cel mistic, și cel intelectualist, păcătuiesc, în genere, prin exagerarea unei singure funcțiuni sufletești în detrimentul celorlalte”. În multe dintre aceste privințe, Const. I. Emilian se întîlnește – cum am văzut deja – cu Henri Massis din *Défense de l'Occident*.

Remarcabile sînt incursiunile avizate în istoria simbolismului autohton, de la primele traduceri ale lui Baudelaire (în *Convorbiri literare*, IV, 1 martie 1870, de către V. Pogor) pînă la „profilurile” unor precursori precum Macedonski, Petică, Arghezi, Iuliu Cezar Săvescu și ale revistelor moderniste (*Linia dreaptă*, *Vieața nouă*, *Revista celor l'alți*, *Insula*, *Grădina Hesperidelor*, *Simbolul*, publicațiile simboliste ieșene), unde informațiile sînt preluate – declarat – din *Istoria...* lui Lovinescu, dar „privite, bineînțeles, sub alt unghi de vedere”. Este corect semnalată diseminarea ideilor și colaborărilor „revoluționare” în „revistele mari cu directive tradiționale” și – după război – chiar „în plinul unor doctrine de extremă-dreaptă”. O

„cauză specifică” țării noastre în pătrunderea „tendințelor anarhice” e considerată „lipsa unei tradiții culturale puternice”, explicabilă prin „vitregia împrejurărilor istorice”; această lipsă a „tradiției ca resort inhibitiv” ar fi fost suplinită însă prin „rezistența nativă excepțională a structurii psihice” autohtone. De aceea, „ce nu poate face vechimea literaturii, va face desigur tinerețea ei viguroasă”: adică... eliminarea literaturii anarhice, care „n'a ajuns încă la o grefare profundă”, rămânând la stadiul de „excreșcență izolată, parazită”. Numai că lucrurile nu sînt chiar atît de simple, însăși nevoia. *Gîndirii* – de pildă – de a infuza tinerețe unui „tradiționalism sclerosat” ducînd, în opinia autorului, la un „dezechilibru anarhic” prin „supraspiritualizare”. Cît despre lipsa unei tradiții culturale puternic instituționalizate, aceasta pare a fi fost, dimpotrivă, un factor inhibitor al „tendințelor anarhice”. Acestea fiind zise, ne putem întreba care este „tradiția internă” apărută de Const. I. Emilian. „Rezistența structurii psihice a poporului român”? „Cumințenia” populară? Greu de spus...

Fără a zăbovi asupra capitolului dedicat „moderațiilor” (care nu interesează direct abordarea de față), mă voi opri pe larg asupra celui în care este discutată producția „extremiștilor” de la *Contimporanul*, *Punct*, 75 HP, *Integral* și unu. Autorul însuși declară, fals condescendent: „Ne vom interesa, în primul rînd, de scriitorii cari intră *direct și exclusiv* în mișcarea anarhică. Numai un excesiv simț de obiectivitate și o sfortare de largă comprehensiune ne îndreptătesc să cercetăm așa de larg activitatea lor. *Producțiunea unor asemenea scriitori nu atinge* – atît prin material, cît și prin expresie – *nici măcar liminar literatura propriu-zisă*. Afară de transcrierea grafică n'are nimic comun cu aceasta”, contrazicîndu-se însă imediat: „Totuși, pentru că ea există, cel puțin sub o formă sensibilă, poate fi obiect de studiu”. Istoria celor cinci reviste avute în vedere este urmărită cu acribie documentară. O observație valabilă: „Colaboratorii celor cinci reviste sînt – cu mici excepții – cam aceiași”, ca și cele despre impopularitatea și efemeritatea lor; *Contimporanul* a supraviețuit mai mult „pentru că în anumite epoci a avut și o coloratură politico-socială” sau pentru că a avut „mai multe rezerve materiale și intelectuale”. Cînd trece însă la evaluări, autorul se exprimă nefericit. Prima parte a „Manifestului activist către tinerime” ar fi „remarcabilă numai prin impertinența metaforelor”, iar cea de-a doua „prin confuziunea și carența cugetării”, „aerul grav” pe care și-l iau autorii și „efortul vizibil de a jongla cu formulele” făcînd din el mai curînd o „divagație umoristică”. Const. I. Emilian observă că „producția *Contimporanului* e mult mai interesantă decît doctrina și chiar mai valoroasă decît ea” și că „ideologia” ei artistică

este constructivismul ; altminteri, „rețeta“ duce la standardizarea și anonimizarea semnatarilor : „Numele autorilor aproape nu mai interesează. Variațiile sînt pe aceeași temă, un șir de cuvinte asociate illogic și bizar, redată în versuri tipografice de diferite lungimi. Idei, simțiri – nu există. În schimb imagini pulverizate, cuvinte în dezordine, formule cabalistice, semne telegrafice, cutezări impudice – cîte doriți !“. Din păcate, ironia autorului degenerază aproape de fiecare dată în pamflet suburban și în medicalizări improprii unui studiu academic. Un citat din poemul „Strada“ de Al. Tudor-Miu este susceptibil de un diagnostic clinic : „n-ar fi rău să-l supunem pe autor studiului unui psihiatru“. Și exemplele pot continua. Există totuși și alte căi de acces : „Pentru descifrarea versurilor-enigme ale acestor scribi s-ar putea apela fie la tălmăcitorii de vise, fie la cărturăresele de cartier. La un moment dat, am fi tentați să credem că le-ar putea lumina vreun matematician, punindu-le în ecuații. Dar prea ar avea multe necunoscute“. Prin comparație, „Manifestul revistei *Punct* cuprinde în esență aceeaș declarație revoluționară împotriva artei trecutului și aceeaș confuziune în privința celei viitoare. Îi lipsește însă nota de imagism violent. Ca o compensație, excelează prin balastul locurilor comune. (...) se reduce la o retorică anatemă împotriva formelor mai vechi de artă. Cum va fi arta nouă, căreia i se închină, nici un cuvînt de lămurire sau de precizare“. Versurile sînt taxate de „inepții – cu variații de dozaj și ton“, un poem futurist în proză al lui M. Cosma („La poupée au sommeil d'allumettes“) conducîndu-l pe autorul studiului la un nou diagnostic de psihoză pe baza obsesiei „negativului“ : „Tocmai pentru că scribul insistă atît asupra ideii de negativ, presupunem că buletinul medical ar arăta o reacție pozitivă“. De „iresponsabil“ e taxat și St. Roll din *Integral*, a cărui poezie se reduce la o „abracadabrandă asociație de noțiuni contrarii și contradictorii“, făcînd „concurență lexicului desordonat al copiilor și al bolnavilor“. Mostrele poetice ale integraliștilor sînt considerate, ricanant, inferioare „exagerărilor stilistice ale unor umili și inofensivi scriitori“ selecționați de Titu Maiorescu (în „Beția de cuvinte“) și de M. Dragomirescu (în „Extrema literară“, vol. *De la Misticism la Raționalism*, București, 1924). Mai interesante sînt observațiile criticului potrivit cărora, departe de a fi semnul unui „nou clasicism“, „Ordinea-sinteză pentru *Integral* înseamnă haos dizolvant, iar ordinea-esență constructivă, dezordine distructivă. Dovada ne-o dă impresia generală de ideologie negativă ce se desprinde din manifest...“. Ca și E. Lovinescu, Emilian constată că „În opoziție cu cele două manifeste studiate anterior, cari atacau formele mai vechi de artă, *Integral* atacă dimpotrivă chiar pe cele mai nouă (...) Avea dreptate nu știu ce critic literar

cînd spunea că e cu neputință să poți eticheta pe un scriitor modernist ca aparținînd unei anumite școale, căci seara se culcă dadaist și a doua zi se trezește suprarealist. Trăim doar în secolul vitezei!", ceea ce în esență e corect... Mai mult decît un simbure de adevăr conține și afirmația potrivit căreia libertatea anarhică a avangardiștilor de la *unu și 75 HP* (dar, evident, nu numai...) se asociază cu intransigența dogmatică și cu un „colectivism”/anonimat al expresiei: „Tirania anarhicilor este cea mai sălbatică încătușare a libertății, deși aceasta e revendicată violent. Fiecare adept nou se simte fericit dacă activează în sensul și vederile măestrilor”. O bizar de favorabilă propoziție despre Sașa Pană, animatorul de la *unu* („o inteligență acidă, ce-și difuzează activitatea în conducerea revistei, în articole redacționale, în schițe”), explicabilă doar prin relația de amicitie dintre cei doi, e urmată de expedierea la grămadă a restului colaboratorilor. De un bonus „beneficiază” Geo Bogza („unul dintre cei mai fanatici”, pornit de la poeme „ce închid și imagini inteligibile” spre a ajunge apoi la „grațiozitățile” de „reportaj versificat”), „demiurgul Tr. Tzara, cu o poezioară nu prea obscură, „Bifurcation” și Jack Spintecătorul (St. Roll) cu o „Erotică” al cărei prim vers („Tremură de frică spanchiul Dumnezeu..”) îl determină pe critic – om cu frica Celui de Sus – să încheie grabnic capitolul...

În continuare, sînt studiați patru „principali protagoniști ai mișcării anarhice de la noi”, considerați astfel „prin cantitatea producției, prin cutezanța doctrinelor și prin ascendentul pe care-l exercită față de ceilalți moderniști”. E vorba, mai precis, de I. Voronca, B. Fundoianu, I. Vinea și Tr. Tzara. Interesant e faptul că – dincolo de ironiile ieftine și de umorile pamfletare – autorul încearcă să mențină o anumită „medie” între opiniile criticii lovinesciene și ale celei dragomiresciene. Altfel spus – el se înscrie, prudent, în sensul canonului critic al epocii...

Lui Ilarie Voronca îi sînt recunoscute „curajul atitudinii” și „vehemența expresiunii”, bogăția creativă superioară „celorlalți tovarăși”, manifestată prin prezența în paginile „tuturor revistelor înaintate” („S’ar deduce că colaborarea d-lui Voronca e prețuită și căutată – ca a oricărui maestru de altfel”). Superioritatea față de „ceilalți extremiști” stă mai ales în faptul că „sub balastul diform al lexicului și sub pletora de imagini siluite, parcă s’ar întrezări ici-colo un *simț de observație* al naturii și un *început de plasticizare*. Fără amețala doctrinei, d. Voronca ar putea schița unele *mozaicuri descriptive*, enervante prin conciziunea eliptică a sintaxei, dar captivante prin scînteierile multicolore ale *figurației*”. Emoțiile organice, simțul naturii și al peisajului sînt deziderate curente ale criticii conservatoare a lui Const. I. Emilian. Nesocotirea „tendențioasă” a logicii,

a gramaticii și a „bunului simț” ar impieta asupra autenticității interioare a poeziei lui Voronca, a încercării de a sugera „o stare sufletească de completă epuizare și desorientare” : „Am fi transpuși într-o lume haotică, morbidă, dar reală cel puțin”. Însă „fuga de real” e privită drept „falsificare ostentativă”, inclusiv a... „anarhiei spirituale” autentice : „Toată stilizarea devine o poză grățioasă”. Fără a adera la opiniile pozitive ale majorității criticilor moderniști privind „capodopera” *Ulise*, autorul reia aprecierile lui E. Lovinescu din *Istoria literaturii române contemporane* referitoare la caracterul „static” și „decorativ” al acestei formule poetice ; chiar dacă „imaginația prolifică” și „preocupările constante de artă” ale lui Voronca n-ar duce la creații care să intre „în cadrele artei”, ele „ar însemna totuși o pitorească și amuzantă derivație”. Altfel, „virtuozitatea scriitorului se anulează prin ea însăși”...

Dacă Voronca e cel puțin „neconținut egal cu sine însuși” în falsificarea propriei personalități, cazul lui Fundoianu e mai grav, căci, abandonându-și disponibilitatea naturală pentru un „tradiționalism specific autohton” în linia pastelismului pillatian („un început de plasticizare a unei simțiri și o înfiripare de gând în legătură cu un peisagiu”), poetul devenit „stegar al curenților nouă” s-a simțit „obligat să-și deformeze scrisul, în credința că-l va putea cota pe piața literară *à la hausse*” ; „sugestiile model” și „rigiditatea ideologiei estetice susținută printr-un permanent efort de voință” i-au frânt „unitatea personalității literare”. Avem de-a face, așadar, cu o trădare a unei sensibilități tradițional(ist)e, autohton(ist)e, în favoarea „spiritului comercial”. Bref : cu o *înstrăinare* sub toate aspectele (schimbînd ce e de schimbat, nu altceva afirmase E. Lovinescu...). Fuga de banal pentru a bifa „modernismul” se manifestă – potrivit lui Const. I. Emilian – prin „trivializarea” imaginilor. Perspectiva sa conservatoare identifică însă mai rapid decît cea a criticilor mai liberali diferența specifică – „anarhică”, expresionistă – a lui Fundoianu față de „tradiționalismul” tematic.

Nu e de mirare că Ion Vinea este considerat „figura cea mai plină dintre literații anarhici” ; „îndelungata activitate beletristică” (proba devoțiunii față de artă) și colaborarea la „cele mai multe publicații contemporane – vreo 16 la număr”, unele cu „anumită vază, ca : *Gîndirea*, *Cugetul românesc*, *Noua revistă română*, *Adevărul literar* etc.” (certificatul de compatibilitate cu *mainstream*-ul), sînt considerațiile extrinseci care motivează opinia criticului. Cele intrinseci, „mai valabile decît toate celelalte”, constau în faptul că „prin inteligență și sensibilitate” Ion Vinea este „cel mai rezistent dintre liricii anarhici”, modernismul său nefiind, ca la ceilalți „o poză adoptată ad hoc”, ci o „înclinare temperamentală” dătătoare

de „mai multă sinceritate și vigoare” creativă. Afirmatii aflate, încă o dată, în consens cu cea mai mare parte a criticilor interbelici... Deși, afirmă, unora le va părea „un sacrilegiu”, autorul încearcă să demonstreze „talentul” lui Vinea prin „risipa de imagini suculente și colorate” care, cu tot „manierismul”, sînt departe de „aiurările lexicale” anarhiste prin „semnificații și sugestii de detaliu”. Poetul ar oscila între două maniere : una – discret melancolică, de „atmosferă sufletească ce se degajează natural, pe nesimțite, în ton sumbru, minor” (avînd ca insuficiențe uniformitatea imaginilor și monotonia tonului ; „simți o făptură cu aspect uman într-o arcă de lighioane apocaliptice”, răsufală Const. I. Emilian, trezit pentru o clipă din coșmarul „extremiștilor”). Cealaltă manieră, mult mai bine reprezentată... statistic, este însă un semn al „cedării” în fața presiunii colaboratorilor (poate din „necesitate tactică spre a păstra șefia grupării”, poate din „iluzie”, ne șoptește autorul) : „A intrat în valurile vulgului, renunțînd benevol la splendida sa izolare”... Poemul „Ev” este oferit drept (contra)exemplu în acest sens, alături de alte așa-zise „plate asocieri, obscure și capricioase”, „contorsiuni stilistice care se pierd în vid, fără nici un răsunset”, „imagini forțate, absurde”. Trecînd însă peste „violenta expresiei și manierismul imaginilor” (păcate grave...), criticul salută „ideatiunea organizată” și „plasticizarea conturată” a „structurii concepționale” : „Autorul are o tăioasă *inteligentă discursivă* și o îndrăzneată *facilitate de combinații lexicale*”, care însă – aici e punctul nevralgic... – „nu se pot topi într-o sinteză emotivă” : „virtuozitatea” și „intenția artistică” sufocă „germinările spontane ale creațiunii”. Din nou, artificul și fragmentarismul impietează asupra „sintezei organice”. Altfel, „într'un studiu mai puțin generos decît al nostru, (Vinea) ar fi unicul reprezentant al extremismului liric despre care s'ar putea vorbi. Ceilalți sînt mai mult sau mai puțin simpli tolerați”.

În cazul lui Tzara, „compatriotul nostru așa de celebru în străinătate”, Emilian mobilizează un întreg arsenal, referindu-se și la producția franceză a acestuia. Presiunea notorietății externe este, totuși, redutabilă. Ca toți negatorii fenomenului, criticul apasă asupra caracterului de „reclamă comercială” al Dadaismului și de inovare extravagantă în domeniul „modei” literare : „Curajul de a lansa o modă nouă, fie ea oricît de bizară, se pare că e mai prețuit decît însuși talentul. Literatura, ca și comerțul, are o latură viabilă prin reclamă. Datorită ei, d. Tzara a pătruns în conștiința marelui public european cu o ușurință și o impertinență deconcertantă”. Adăugînd în treacăt – cu ironia antisemită de rigoare – că, prin expatriere, „zeii rasei îi menise o soartă mai bună” decît cea de a scoate, rămas în țară, „vreo altă revistă de avantgardă”, Emilian face un scurt istoric al mișcării Dada, citîndu-i pe Ribemont-Dessaignes

(„Histoire de Dada“, în *Nouvelle Revue Française*, 213, XIX, 1 juin 1931) și A. Breton („Pour Dada“, *ibid.*, 1 août 1920, p. 214), apoi – cu considerații despre „doctrină“ – pe Gustave Lanson, F. Vanderême, Jacques Rivière și René Lalou. Reprezentând orientări critice diferite – de la pozitivism la impresionism – aceștia pun accentul pe „originea instinctuală a fondului și expresia liberă a formeii“ (Lanson, „Reflexions d'un vieux critique sur la jeune littérature“, în *Revue des Deux Mondes*, 1 dec. 1921, p. 562), „distrugerea tuturor principiilor și dogmelor morale, sociale, literare, beția verbală“ (Vanderême, *Le Miroir de Lettres*, v. III, p. 88), „neantul psihologic și lingvistic“ (Rivière, „Réconnaissance a Dada“, în *N.R.F.*, 83, VII, 1 août 1920, p. 235). Abolirea relațiilor dintre gândire și expresie face ca producțiile dadaiste să semene perfect cu „gungureala copiilor“ sau chiar mai rău. Interesant este că Emilian (ca și E. Lovinescu !) nu face vreo diferență între „primele poeme“ – scrise în România, publicate în *Contemporanul* – și poemele din faza dadaistă franceză, ambele constând în „asocieri neprevăzute de cuvinte sau imagini“ și „stilizări ilogice, reduse uneori la simple jocuri lexicale“. Stupefiat de faptul că „aceste capricioase aiurări departe de a-l compromite pe autor, dimpotrivă îl supravalorifică“, el constată, pe bună dreptate – citind din antologia noii poezii franceze de la Ed. Kră – că „s'a răsturnat și sensul noțiunilor“, de vreme ce Tzara e considerat „poet pur“, de o „limpezime proaspătă“... Și conchide atrabilând ironic : „Cu riscul de a fi socotiți retrograzi, preferăm acestei faze de celebritate europeană faza de înmugurire de la *Simbolul*. Cel puțin atunci se întrevedea un simț al muzicalității, demn de prețuit, cu tot manierismul și superficialitatea lui“... Un început de concesie – fie el și exprimat într-o notă de subsol – se referă la producția mai recentă a poetului : „Ultima operă, «L'Homme aproximatif», Paris 1931, indică o nouă fază, – de organizare a unor ample masse lexicale, pline de confuzii delirante, dar și de impresionante avânturi dinamice“.

După aceste „nuanțe“, în concluziile capitolului criticul revine la tonul casant, regretând „atenția excesivă“ cu care și-a „onorat“ victimele : „...n'am putut ajunge la nici un alt rezultat pozitiv decât acela al remarcării virtuozității formale și inteligenței artistice a d-lor Voronca, Fundoianu, Tzara și, cu deosebire, Vineu, în câteva producțiuni izolate. Încolo, toată impetuoasa revoluție a liricei extremiste constă în utilizarea unei singure maniere : brutala asociere de termeni vehemenți și abrupta juxtapunere de imagini siluite. Disolvarea lexicului și a sintaxei, anularea logicei și a simțirei departe de a reliefa substratul inconștient al sufletului omenesc au dovedit doar inconștiența autorilor. Asistăm la voltigele clownești executate cu

atîta chin de acești pseudoliterati și le înregistrăm ca documente curioase ale epocii”.

Canonul clasic, academist-conservator ilustrat de Const. I. Emilian depreciază, în cazul poeziei moderne, categoriile „minorului” și ale „virtuozității” ca pe tot atîtea devieri de la idealul armonic, organic al „marii arte”. Modernul e acceptat cel mult ca ornament, ca „scлипire a prezentului” pe osatura trainică a tradiției: „tradiționalism și clasicism nu însemnează anchilozare și automatism. Însemnează numai sănătate și armonie spirituală. În jurul acestor axe fundamentale, individualitatea poetilor se poate dezvolta liberă și nesilită. La tezaurul veacurilor trecute, se adaugă doar sclipirile prezentului, făurind o nouă unitate organică. Aportul fiecărei generații se integrează astfel sintetic valorilor anterioare”.

Autorul nu are însă nici o problemă în a cita, reverențios, eseul despre „Arta neagră” al pictorului Corneliu Mihăilescu din *Integral* (nr. 4, I, 1925) sau exprimarea „admirabilă” a concepției artistice brâncușiene de către Ion Minulescu într-un articol – „C. Brâncuși” – apărut tot în *Integral* (nr. 2, I, aprilie 1925). De altfel, însăși discutarea „cazului” Brâncuși – „revendicat drept stegar” de către „extremiștii noștri în artele plastice” ca dl Corneliu Mihăilescu, M.H. Maxy, Victor Brauner, Marcel Iancu – indică o vizibilă schimbare de atitudine, stimulată probabil de recunoașterea mondială a artistului și de originea sa etnică nealogenă: „La noi, artistul cel mai reputat în materie de artă nouă este d. Const. Brâncuși. Ba, la drept vorbind, reputația pare mondială. Un profesor de la o universitate americană, H. Peyre, îl trece printre cei mai celebri artiști inovatori, alături de Strawinsky, Cézanne, Rousseau le Douanier”. Poetica brâncușiană (cu aspirația ei către primitivism) exprimă „aceeași năzuință de spiritualizare specifică cubismului și expresionismului plastic, dar și anarhismului poetic”, prezentă și în „nuanțările expresioniste” din operele unor artiști prețuiți, precum Paciurea sau Oscar Han. Citind articole din *Gîndirea* semnate de O.W. Cisek, N. Crainic, O. Han sau interviuri din *Mărturia unei generații* de F. Aderca, C.I. Emilian face unele apropieri corecte între opera lui Luchian și cea a lui Cézanne și Van Gogh, între Pallady și Matisse, între Iser și expresioniști, precizînd că toți aceștia „au manifestat o anumită rezervă, o reală cumințenie”, deși au manifestat „unele înclinări extremiste”. Cu aceasta, Const. I. Emilian se oprește asupra unui articol-reper din *Gîndirea*, „Arta plastică românească” de Francisc Șirato: refuzul mimesisului, spiritualizarea materiei, „simțul de abstracțiune” – prezente în arta noastră populară – îl duc la concluzia că adoptarea artelor abstracte – cubismul, purismul, expresionismul – „nu înseamnă pentru poporul nostru infiltrarea unei mode streine,

ci amplificarea unei concepții specific naționale“. Observînd că „tendința spre abstracțiune e un caracter general al artei bizantine“, autorul face o altă precizare importantă : „procesul de abstractizare în arta noastră plastică a fost temperat, echilibrat, lipsit de exagerări ridicele sau anoste, cum întîlnim în aproape toate numerele din *Integral*, *Punct* sau *Contimporanul*. Acestea cuprind (...) juxtapuneri bizare de planuri și linii sau *automate umane* care se înscriu într'o curbă ce pleacă dela trupuri ghilotinate sau spînzurate de suporturi și ajungînd pînă la acel *cul glace* din numărul estival al revistei *unu*“, asemănător celebrului „urinoir“ (sub titlul de „Fîntînă“ de R. Mutt) reprodus în revista *The Blind Man* a lui Marcel Duchamp.

Amintind că atunci cînd la Collège de France au fost invitați tinerii artiști și teoreticieni de avangardă, aceștia au căutat să se ocupe de toate aspectele artistice (pictură, poezie, muzică nouă, teatru, cinematografi). Autorul nu uită să precizeze că „la noi *Contimporanul* a consacrat o serie întreagă de numere (...) sculpturii, arhitecturii, teatrului, cinematografului modernist, oferind astfel un material bogat pentru curioși“. Colaborarea efectivă dintre artele noi, exemplificată prin simultaneismul „poemelor sinoptice poliplané“ ale paroxistului N. Beaudouin (care în 1923 a ținut o conferință la sfîrșitul căreia cîteva poeme au fost proiectate în film și recitate simultan de două actrițe de la „Comedia franceză“) sau prin piesele bufe ale lui Jean Cocteau, jucate în colaborare cu clovnii Fratellini și cu muzicianul „primitivist“ Darius Milhaud (fără a uita nici spectacolul cu *Parade*, parodie neagră a lumii moderne, realizat în colaborare cu Eric Satie și Picasso...), este identificat și în cadrul manifestărilor avangardiste din România : „Și la noi, la un festival dat de «Societatea Analelor Române» (...) după conferința dlui Marcel Iancu asupra artei nouă – dna Lilly Popovici a frazat cîteva piese de d. Jacques Costin, iar d-ra Floria Capsali a interpretat în ritm un acatist și «Domnișoara Hus» de I. Barbu“. Deformarea sau eludarea naturii în artele plastice este ilustrată prin sculptura Militei Petrașcu – *Nympha*, „cu acele picioare și pulpe gigantice față de restul corpului“ – și prin tablourile lui Corneliu Micăilescu : *Acorduri în oranj* și *Simfonie în galben* în care, după modelul „picturii absolute“ a lui Kandinsky, e „ruptă definitiv, total orice relație cu natura. Totul se reduce la o combinație de masse colorate, după un criteriu arbitrar. Pictorul vrea să dea expresie unei spiritualități pure“, cu precizarea că „aceste opere nu mai surprind azi. Ele au căpătat chiar un fel de recunoaștere oficială, căci numai așa putem interpreta faptul că, la „Expoziția de artă română modernă“ din octomvrie 1931, București, alături de cele mai clasice tablouri au figurat și cele mai extremiste“.

Perpessicius. Refuzul magistraturii critice. Eclectismul artist al unui „registrator“

Prezent, sporadic, cu versuri în paginile *Contimporanului*, inclus în „antologia vorbită“ a poeților români pe scena teatrului poetic „Insula“, Perpessicius a fost, practic, singurul critic interbelic important privit cu simpatie în mediile avangardiste. Brăilean, ca și Nae Ionescu și Mihail Sebastian, viitorii colegi de la *Cuvîntul anilor '20*, Dumitru Panaitescu a „intrat în literatură“ alături de scriitorii grupărilor simboliste, novatoare; susținuse în 1910, la bacalaureat, o disertație despre poezia lui Ion Minulescu; audiase prelegerile despre literaturile romanice moderne ale lui Ovid Densusianu (despre influența lor formativă va mărturisi în reptate rînduri mai târziu); debutase ca poet în nr. 7-8 din aprilie 1913 al revistei ieșene *Versuri și proză* a lui I.M. Rașcu și A. Hefter-Hidalgo; debutase cu pseudonimul – premonitoriu – de Perpessicius (lat.: „cel care suferă“, prefigurînd pierderea mîinii drepte pe front, în timpul Primului Război Mondial) în numărul 46 din 26 decembrie 1915 al revistei *Cronica* a lui Tudor Arghezi și Gala Galaction; colaborase cu un fragment de roman (*Veninul*) în revista *Arena* – nr. 81 din 30 mai 1918 – scoasă la Iași, în refugiu, de Ion Vinea, Demostene Botez, A. Hefter-Hidalgo și N. Porsenna; tot în 1918 (10 noiembrie) a editat la București efemera revistă *Letopiseți*, alături de doi colaboratori ai cercului *Vieții noi*: Scarlat Struțeanu și Dragoș Protopopescu; în primăvara lui 1923 și-a început activitatea de cronicar literar la revista *Spre ziuă*, condusă de Felix Aderca. Avînd drept model demersuri precum *Meenscheitsdamerung*, *Symphonie jungster Dichtung* (1919), antologia germană a lui Kurt Pinthus, și *Anthologie de la nouvelle poésie française* a lui Paul Fort și Louis Mandin (Sagittaire Krà, 1924), cele două volume din *Antologia poezilor de azi* (1925, 1928), ilustrate cu portrete de Marcel Iancu, marchează o dată în procesul de asimilare critică a simbolismului și modernismului autohton. Pentru prima dată, actualitatea poetică – reprezentată exclusiv de poeți în viață – era „panoramată“ și impusă atenției publice „în afară de cadrul tradițional al poeziei românești, intrată în conștiința publică prin elementele culturale și didactice“ (Șerban Cioculescu, v. *Aspecte literare contemporane. 1932-1947*, București, Editura Minerva, 1972, p. 169). Ambii antologatori sînt în același timp poeți și buni cunoscători de poezie modernă universală; colaborarea dintre „poet“ și „critic“ trece prin interiorul fiecăruia dintre ei. Despre ilustratorul Marcel Iancu (prețuit, ca și poetul Vinea, atît de „moderniști“, cît și de „tradiționaliști“), Perpessicius va face cîteva

observații de finețe, recenzînd volumele de interviuri ale lui Felix Aderca (*Mărturia unei generații*):

„Desenele lui Marcel Iancu merită o atenție specială. Dela portretistica lui Iser, desenul n'a cunoscut un artist mai pur, un mai spiritualizat păienjenis de linii, ca acela în care Marcel Iancu captează expresiile sufletești ale modelelor. Macerate de vâpăi exterioare și supte de sînge, aceste măști trădează o mare forță vitală” (*Mențiuni critice III*, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, București, 1936, p. 122), alături de observații fugare, dar incitante, privind psihologismul cu „substrat freudian” al romanelor lui Aderca, Gib Mihăescu și Hortensia Papadat-Bengescu.

Percepția dominantă asupra celui mai consecvent foiletonist român interbelic stă însă – și încă – sub incidența unei prejudecăți post-maioresciene: aceea a criticului-poet, umanist benedictin, dar „fără idei generale”, fără „vocație teoretică și conceptuală”, fără apetit pentru „construcții unitare”, fără „plăcerea judecării de valoare și a atitudinii deschise”, de o politețe elogioasă dusă uneori pînă la umilință „ipocrită”, comprehensiv și eclectic pînă la vagul criteriilor, excesiv de generos cu autorii minori, manierist impresionist furat de „arta broderiei”, afectînd „sfîeli de poet” în locul „orgoliului de judecător”. Există, în fapt, două modele complementare și, uneori, opuse; pe de o parte, un model clasic, „viril” și paternalist, al criticului magisterial, „autoritar”, model bazat pe ierarhizare discriminativă, idei generale/teoretice „globale” și ordonatoare, vocație a întemeierii și a construcțiilor canonice majore, spirit sistemic și judecăți de valoare ferme; „toiagul lui Moise”, „degetul de lumină al lui Maiorescu” sau „Arca lui Noe” sînt cîteva dintre metaforele definitorii pentru acest ideal tip critic. Există, pe de altă parte, un model „feminin” (urmînd linia prejudecăților tradiționale de gen...), caracterizat prin disponibilitate comprehensivă, empatie, fragmentarism subiectiv, eseism artist, mefiență față de poza autoritară, lipsă a apetitului pentru ordine ierarhică și judecăți de valoare discriminative, preferință pentru texturi, nu pentru structuri, pentru impresionismul „pur”, așadar pentru cultivarea capricioasă a vagului, a nuanței și a detaliului „minor”, în detrimentul ideilor „majore” clare și distincte, al construcțiilor sistematice, teoretizante și conceptualizante. Deloc lipsit de spirit critic, Perpessicius aparține în mod vădit categoriei criticilor „feminini”, „artiști” și „poeti”; articolul său programatic „În tinda unei registraturi” evidențiază o opțiune pentru critica înțeleasă ca „registratură”, iar nu ca „magistratură”. Utopia criticii „perpessiciene” este un ecumenism estetic epurat de intruziunea sociologicului, a eticului și a etnicului, precum și de prejudecățile dogmatice, raționalist-pozitiviste. Caracterizîndu-l în *Istoria literaturii române contemporane*, E. Lovinescu atrăgea atenția

asupra faptului că: „Pentru a da impresia autorității, suprema calitate a criticei, extirparea legăturilor de afecție, reprezintă o imperioasă operație preliminară : așa și-a construit meșterul Manole minăstirea și așa își construiește criticul opera”, sacrificarea manolică a elementului „feminin” fiind o calitate absentă la autorul *Mențiunilor...* Pe aceeași linie, evidențierea liniei moderniste a criticii lui Perpessicius („activitatea sa critică (...) îmbrățișează aproape în întregime literatura contemporană pînă în producțiile sale minore. Deși comprehensivă și primitoare, uneori (...) pînă la abdicare, linia ei modernistă se străvede”) este însoțită de cîteva delimitări semnificative. Este reproșat, între altele, cultul arghezian „excesiv” și „global” (după cum se știe, Lovinescu nu s-a numărat de la început printre admiratorii necondiționați ai lui Arghezi, adeptul romanului „obiectiv” rămînînd rezervat față de formula prozei „lirice” a acestuia. Dar despre confuziile criticului cu privire la subiectivitatea și lirismul romanului modern s-a scris îndeajuns...). Opțiunea impresionistă își dezvăluie, în finalul comentariului, fondul clasicizant : „impresionismul ei (al criticii lui Perpessicius, *n.m.*) nu înseamnă însă reducerea viguroasă și sistematică la unitatea generatoare, ci, dimpotrivă, urmărirea grațioasă și fără insistență a amănuntelor”. Ea evidențiază, de fapt, „nepotrivirea de caracter” între impresionismul „dogmatic” al lui Lovinescu – discipol raționalist, ideologizant și sociologizant al lui Emile Faguet – și impresionismul „pur” al lui Perpessicius, mai apropiat de estetismul idealist subiectiv al lui Rémy de Gourmont. Filația gourmontiană – comună și lui N. Davidescu – a fost subliniată, între mulți alții, și de către E. Simion, în prefața volumelor *De la T. Maiorescu la G. Călinescu. Antologia criticilor români*: „Din simbolism pornește și critica artistă a lui Perpessicius, avînd ca model disocierile lui Rémy de Gourmont din *Les livres de masques* (sic !). Esteticește, ea este deschisă către toate fenomenele, privind fără discriminare un poem suprarealist și o operă romantică tirzie” (*op. cit.*, 2 vol. Editura Eminescu, București, 1971, p. 28).

Seria de comentarii rezervate despre *Istoria literaturii române contemporane*, delimitările drastice față de E. Lovinescu în chestiunea prozei poetice, pozițiile sensibil diferite față de literatura avangardiştilor și față de statutul romanului, indică totuși în cazul lui Perpessicius o atitudine coerentă cu sine, de un impresionism/modernism larg comprehensiv. Refuzul procustianismului estetic și al partizanatului ideologic, al didacticismului și al dogmatismului magisterial, cultivarea spiritului de finețe și a empatiei în detrimentul spiritului de geometrie și al distanței aseptice au favorizat atît apropierea comprehensivă a criticului față de notele de prospețime ale unor autori „vechi” sau căzuți în desuetudine, cît și perceperea mai fină a notelor specifice noutății radicale. Avem de a face cu o

critică „mioapă“, care privește „de aproape“ textele. Riscul e, aici, acela de a nu vedea pădurea din cauza copacilor. Dacă E. Lovinescu e un critic de direcție, un post-maiorescian a cărui opțiune ideologică – modernistă – intră uneori în contradicție cu fondul său de conservatorism „moldav“ reprimat, autorul *Mențiunilor critice* se dovedește a fi mult mai apropiat, prin formula lui sufletească, de estetismul modernist. În „Lămurirea“ volumului *Repertoriu critic* din 1925, acest cronicar prin excelență al actualității care este, deocamdată, Perpessicius (cu timpul își va dezvălui admirabile calități de istoric literar), „nu-și recunoaște însușiri didactice, nici un anume dogmatism fără de care, pare-se, criticul nu se întrupează“; el va prefera să-și prezinte, cu modestie, foiletoanele ca pe niște „mărturisiri ale unui cititor“. Modesta, aparent umila „registratură“ (ambicionând însă cuprinderea integrală, panoramică) va fi astfel opusă orgolioasei, dar reducăționistei, „magistraturi“ critice (v. și „În tinda unei registraturi“, *Opere*, vol. II, Editura pentru Literatură, 1967; pp. 13-16: „Voi plivi... orice prejudecată sectară și mă voi sili să comentez orice operă, din orice zonă ar veni. (...) Este un viciu al contemporaneității (...) de a nu vedea decât parțial (...) criticul trebuie să binevoiască a nu mai considera noutatea ca pe o ciuhă de speriat ciorile“). La Perpessicius, spiritul critic nu se exercită ca exclusivism, dogmatism sau partizanat ideologic, ci la modul „benedictin“, *împotriva* oricăror exclusivismes și dogmatisme partizane, „viciul contemporaneității“ fiind, în opinia sa, „parțialitatea“.

Pledind împotriva „sectarismului de generație și școală“ importat din Occidentul tuturor modelelor, Perpessicius își apără – în fața obiecțiilor și propunerile lui Șerban Cioculescu din *Adevărul*, 1 decembrie 1928 – „eclectismul“ comprehensiv ce a stat la baza alcătuirii *Antologiei poezilor de azi*, invocând exemplul chiar al celor două volume de la „Saggitaire Kră“:

„Antologia «Nouei poezii franceze» de la Saggitaire? Dar cetiți prefata așa de plină de rezerve și de bun-simț, criteriul care vrea să urmărească reconstituirea «spiritului modern» în lirica franceză («dacă un cititor ne-ar întreba de ce nu este modern cutare poem, am tăcea chitic»), cercetați apoi autorii cari pornesc de la Aloysius Bertrand și Baudelaire și, cu toate că se ridică împotriva simbolistilor, să prenumere pe Francis Jammes și pe Laforgue (...) și apoi atîția fanteziști (Deremé, Carco, Pellerin, Toulet) cari n'au nimic comun cu unanimiștii Romains, Duhamel sau dadaistul Tzara pentru a înțelege că pînă și sectarismul de la „Saggitaire“ este relativ și conducîndu-se după legi interioare, pe care numai autorul de antologie le cunoaște“ („Două epiloguri la *Antologia poezilor de azi*“, în *Opere 3, Mențiuni critice*, București, Editura Minerva, 1971, p. 217).

Deși mimetismul occidentalizat e respins ca simptom de inadecvare provincială („noțiunea aceasta de generație, de școală și altele ni se par sunînd cam fals pe meleagurile noastre”), sînt invocate – ca argument de autoritate – noile tendințe din cîmpul criticii franceze contemporane:

„Este el, de altfel, acest sectarism, compatibil cu comprehensiunea de diverse latitudini și longitudini care se cere criticului și pe care am văzut-o ridicată la rangul unui imperativ categoric cu prilejul ultimei anchete din Franța asupra criticii și la care au răspuns cei mai de seamă reprezentanți ai ei” (*ibid.*, p. 216).

Critica, înțeleasă ca formă de artă, abolirea discriminării între „maestrii criticii” și „critica maestrilor” prezidează și la alcătuirea antologiei de critică franceză *De la Chateaubriand la Mallarmé* (1938). Volumul are ca obiect critica scriitorilor francezi romantici și postromantici, iar eșantioanele sînt extrase, adesea, din chiar operele literare ale acestora. Deloc întîmplător, cartea e dedicată memoriei recent dispărutului Albert Thibaudet.

Referințele la critica modernă franceză – cu deosebire la Rémy de Gourmont și Thibaudet – apar cu deosebire în situațiile în care Perpessicius simte nevoia să își justifice cu argumente de autoritate estetică aprecierile față de „poezia nouă”. Într-un preambul al comentariului despre volumele *Invitație la bal* și *Incantații* de Ilarie Voronca, Perpessicius face o serie de considerații despre poezia pură care, „fie că a practicat imaginea în mai mare măsură decît poezia tradițională, parnasiană sau romantică, fie că s'a adresat surselor melodice închise în cuvînt, se poate socoti că descinde de la experiențele unui Edgar Poe, pentru literatura anglo-saxonă, unui Mallarmé pentru cea latină”, adăugînd, pe urmele lui de Gourmont, cîteva considerații relevante despre inovația personală ca incomprehensibilitate:

„Arta personală – și e singura artă – adăoga Rémy de Gourmont, teoreticianul simbolismului și spiritul subtil pe care literatura franceză începe să-l repună în drepturile sale dintîi, arta personală este, aproape întotdeauna, aproape incomprehensibilă. Înțeleasă, ea încetează de a mai fi artă pură și devine un motiv pentru noi expresiuni de artă” (*Mențiuni critice IV*, ed. cit., 1936, p. 207).

Comentariul despre volumul *Colomba* al aceluiași Voronca îi prilejuiește criticului unele precizări de natură să nuanțeze rezervele față de primatul necontrolat al imaginii și al asociației haotice de imagini, față de „originalitatea violentă” și față de „dezagregarea lirismului” (începută de pe vremea dadaismului), în fine, față de „miragile necontrolate ale visului sau ale subconștientului nestăvilit” (propriu suprarealismului). De această dată, este invocată autoritatea critică a lui Thibaudet:

„Cu Strowski într-o zi, cu Thibaudet astăzi, subscriem la toate experiențele literare, din cele mai îndrăznețe : «...după cum un bun critic, delegat al publicului cel bun, trebuie să fi trecut cam prin toate școlile și prin toate gusturile și să rezerve întotdeauna o cămară pentru gustul de mâine». E formularea cea mai plastică a marelui comprehensiuni de care trebuie să dea dovadă criticul, a lipsei de sectarism, de prejudecăți. Fără ca pluralitatea aceasta de gusturi, se înțelege, să anihileze exigențele minime ale judecății” (*Mențiuni critice II*, ed. cit., 1934, p. 164).

Rezervele lui Perpessicius nu privesc însă imagismul, „miragiile” visului sau cele ale subconștientului, ci doar caracterul lor „violent”, „necontrolat”, „dezlănțuit”. De fiecare dată, criticul recomandă valorificarea „cu moderație” a experiențelor artistice extreme. O atitudine prudentă, comună întregii noastre critici moderniste : inovația radicală și revolta anticanonică sînt acceptate doar în măsura în care ele se lasă integrate în metabolismul „tradiției”, iar autorii comentați evoluează către „cumințire” și organicitate compozițională.

O discuție pe marginea poeziei „fulgurante” a lui Voronca din volumul *Plante și animale* începe printr-o paralelă relevantă cu literatura suprarrealistă. Estetica surprizei, a arbitrarității imagiste este ilustrată prin intermediul unor ample citate din manifestul lui André Breton, regretul fiind acela că „succesiunea de surprize luminoase nu e propice unei viziuni organice, stăruitoare, definite” și că, rămas fidel „noului alexandrinism” al „pointilismului poetic imagist”, Voronca „nu s-a decis să abandoneze această pistă de ocol și să revie la vechea matcă a acestei poezii organice, căreia originalitatea imaginilor i-ar crește prestigiul și i-ar intensifica strălucirea”. „Strălucirea autonomă a imaginilor” e taxată ca o *abatere* de la *norma* subordonării lor față de un peisaj „organic”. Exemplul „descompunerii” din pictura lui Fernand Léger – o descompunere analitică a componentelor peisajului – este ilustrativ în acest sens :

„Întrebați pe un pictor modern ce este un peisagiu. Nu cunoaște. El cunoaște un arbore, o creangă, o foaie. Cunoaște obiectele peisagiului și atîta tot” (*ibid.*, p. 382).

Primatul imaginii în raport cu construcția poetică, autonomizarea părții în raport cu întregul au ca efect, în opinia lui Perpessicius, „poezia care impresionează, dar nu vrăjește. Izbește, dar nu reține. Pentru că este o poezie fragmentară”. Criticul nu refuză *de plano* această poetică „fulgurantă”, dar constată *alteritatea* ei radicală în raport cu tradiția mării poezii universale :

„Ești mulțumit cu intervenția acestor splendori paradiziace – nimic de zis. Ele sînt, de altminteri, destule și destul de vii și nu se poate spune că nu sînt impregnate de poezie. Este însă o poezie

alta decît aceea care a alintat întotdeauna visurile umanității, din vechi și pînă azi". (*ibid.*)

Drept urmare, pledează – cu argumente critice din imediata actualitate franceză – pentru prudență și pentru înțelegerea avizată a noii estetici :

„Nu e timpul să insistăm asupra acestei noi estetice. De vreme ce se aplică și uneori repurtează victorii, ea are dreptul la viață. Cîtă viață – rămîne de văzut. Istoria, timpul mai bine zis, nu va nesocoti să verifice. Pentru amatorul de informație aș trimite, între altele, la eseu de frumoasă sinteză și de hotărîtă atitudine „Le nouveau ésthétisme“ al lui Adolphe Basler din penultimul *Mercure de France*. Sînt materiale și concluzii mai oportune ca oricînd“ (*Mențiuni critice III*, ed. cit., p. 382).

Sensibilitatea lui Perpessicius față de proza poetică i-a favorizat relativa deschidere către literatura avangardistă ; această sensibilitate simbolistă va fi afirmată și în delimitările surprinzător de drastice (cel puțin în raport cu stilul său amabil) față de critica lui E. Lovinescu. Comentînd volumul IV din *Istoria literaturii române contemporane, Evoluția prozei literare*, cronicarul își exprima „regretul că un program, la adăpostul multor precauțiuni de altminteri, interzicea dlui E. Lovinescu să iasă din cadrul acelei «poezii epice» la care reducea sfera «prozei literare»“, pledînd totodată (pe urmele unui Mihail Dragomirescu, dar nu în spiritul lui) pentru lărgirea domeniului literarului prin includerea în categoria prozei a unor specii paraliterare :

„Nimic din celelalte specii ale prozei literare, critică, memorialistică, ziaristică, oratorie, nu figurează între limitele acestui volum, și nici între zările, destul de larg deschise, de altminteri, ale celor 6 volume“ (*Mențiuni critice II*, ed. cit., p. 339).

Împotriva concepției lui Lovinescu privind necesitatea emancipării prozei românești prin evoluția de la „subiectivismul“ liric la „obiectivitatea“ epică, foiletonistul *Cuvîntului* pledează cu convingere în favoarea unei direcții „artistice“, o direcție situată în marginea sau în afara agendei ideo-estetice a criticului sburătorist :

„Cît privește caracterul pseudoepic al prozei dlui Arghezi, ca și bariera de calitate pe care dl E.L. o ridică între proza obiectivă și proza infuzată de lirism dela Anghel și pînă la Aderca, aceasta-i o problemă căreia, din fericire, ultimile experiențe apusene, în roman, i-au dat o deslegare, alta decît aceea pe care o vede dl E. Lovinescu“ (*ibid.*, p. 344). Recunoaștem, aici, afinitatea structurală cu Ion Vinea și cu „direcția“ de la *Contemporanul*, revista unde Perpessicius enunțase apăsător apropierea dintre Eminescu și Arghezi...

În privința ignorării prozei lui Bacovia de către E. Lovinescu, Perpessicius are dreptate să o pună pe seama unei lipse mai generale

de comprehensiune și de atenție față de poezia bacoviană, redusă abuziv la experiența din „Plumb” :

„Dar mai ales, spuneam, e dureroasă absența dlui G. Bacovia. (...) «Bucăți de noapte» continuă în dimensiuni de concentrată avarie, nota de ironie prețioasă din «Scînteii galbene». Continuă și adîncește. (...) Ironie, simbol, ecouri enigmatice, un amestec bizar de atitudini de melodramă și pantomimă și, mai presus de toate, o artă a prozei, o cizelare a frazei și a periodului – tot atîtea însușiri cari fac din «Bucăți de noapte», în ciuda proporțiilor lor liliputane, o realitate fundamentală. (...) Singura scuză, poate ar fi că dl. Lovinescu n'a tratat nici în poezia dlui Bacovia lotul «Scînteilor galbene». Cum «Scînteile galbene» aduc față de «Plumb» o sensibilă diferențiere și cum ele fac tranziția spre «Bucăți de noapte» – dsa le-a neglijat pe amîndouă. Să reținem însă că imagina unui autor căruia i se anulează două treimi din activitate, și dintr-o activitate caracteristică, nu poate fi în nici un caz veridică” (*ibid.*, p. 347).

E de presupus că sensibilitatea lui Perpessicius față de specia hibridă a prozei poetice explică întru cîțva atitudinea sa favorabilă față de „bizareria incomprehensibilă” a unui prozopoem suprarealist precum „Moartea vie a Eleonorei” de Stephan Roll :

„Altminteri (...) oricît lirismul acesta reclamă, de atîtea ori, un cifru, nu putem tăgădui că „Moartea vie a Eleonorei” este un poem de dragoste, trecut prin toate furcile caudine ale imaginilor și pe sub toate furcile caudine ale renunțărilor, portret și ramă desgropate cu anticipație dintr-un Pompei încă neacoperit de lavă” (*Mențiuni critice III*, ed. cit. p. 294).

Criticînd, în comentariul mai sus menționat, atitudinea lui Lovinescu față de proza infuzată de lirism a lui Sadoveanu, Perpessicius îl așază, ironic, pe criticul sburătorist în proximitatea adversarilor săi dogmatici : H. Sanielevici (cu diatribele sale eticist-sociologizante împotriva tematicii „naturaliste” și „imoraliste” a nuvelor sadoveniene) și M. Dragomirescu (cu clasificările sale schematice). Ca și Dragomirescu, E. Lovinescu agravează – scrie Perpessicius – „dependențele critice de școală literară”, derivîndu-le în „critică cenculară” :

„Cum se explică toată acea spuză pe turta *Sburătorului* (...) cînd scriitorii vin gata formați din alte părți ?”

Procustianismul „sociologic” (de fapt : ideo-sociologic) va fi în consecință denunțat ca principală „prejudată dogmatică” a criticului :

„...a interpreta opera unui scriitor în acele planuri care convin judecăților tale dogmatice, în cazul de față sociologia, a patina peste calități fundamentale, a îngloba opere culminante, precum e *Hanul Ancuții* în masa celorlalte producții, pentru că materia și

tema ar fi aceleași (cu toate că în treacăt ai recunoscut că nu tema, dar expresia decide) – sînt operații, desigur, oricînd interesante, dar străine de spiritul unei istorii literare pe bază critică, recte estetică, singura valabilă pentru statornicia valorilor noastre literare și pentru normala lor circulație. Și alterări ale punctului acesta de perspectivă sociologică sînt multe. Noi le-am redus la cel mai elocvent“ (op. cit., p. 353).

Opțiunea pentru o critică și o istorie literară pe bază strict estetică – în răspăr cu orice reducții ideologice – transpare și în atitudinea față de roman. Identificînd coexistența, în modernitate, a mai multor categorii romanești, precum și o lărgire a limitelor genului prin includerea cu drepturi depline a romanului „concentrat“ și poetic, Perpessicius evită să transforme diferențele tipologice în discriminări valorice :

„Literatura contemporană practică, în același timp, romanul de proporții vaste, ciclic sau unitar, tip stendhaliano-balzacian sau proustian, dar și romanul concentrat, în care elementul discursiv cade, fatal, pe planul al doilea (...) În astfel de cazuri, tehnica romanului diferă de ceea ce se înțelege curent prin roman. În astfel de cazuri limitele dintre nuvela de extensie și romanul intensiv, în sensul de concentrat, se apropie pînă la contopire și distincția dintre cele două specii epice devine de o gratuitate absolută“ (*Mențiuni critice III*, ed. cit., p. 335).

Un exemplu de roman poetic apreciat superlativ este *Paradisul suspinelor* al lui Ion Vinea. prizarea suprarealismului pe latura „estetizantă“ și „virtuozitatea“ ca o *qualité maitresse* :

„Un pitoresc teatru de păpuși reflexive, în regisarea căruia poetul, psihologul psihanalitic și estetul suprarealist, ce coabitează cu egale drepturi în dl Ion Vinea, își dau măsura virtuozității lor“ (*idem.*, p. 339).

Metafora critică a „teatrului de păpuși“ apare și în comentariul despre *Urmuz* (*Mențiuni critice IV*, ed. cit., pp. 58-61). Nicolae Manolescu nu greșea apreciînd observațiile lui Perpessicius drept „cele mai profunde din critica noastră interbelică“ (*Arca lui Noe*, vol. III, cap. „Arghezi & Urmuz“). Titlul articolului – „Schife fantastice“ – spune, fără îndoială, ceva mai profund despre natura intimă a acestor texte decît critica raționalistă a epocii. Autorul lui „Emil Gayk“ este văzut ca „unul dintre cei mai personali creatori de basme noi“. „Absurditatea“ nu e decît o aparență : dincolo de grotesc și satiric, sensul lor rămîne unul „simbolic“ și „mitologic“ : „grotescul și satiricul se îmbină în forme la prima vedere, absurde dar și amuzante și simbolice“. În „Fuchsiada“, de pildă, „se poate urmări linia clasică a mitologiei elene“ (ilustrată de „tema muzicei imaculate“) alături

de „libertinajul fantast al mitologiilor nordice“. Cernînd „toată pleava locurilor comune“, Urmuz compune „fragmente de nouă mitologie“ cu „plăcerea sadică a copilului ce demontează păpușile“. Dincolo de caracterul „fantastic“ al „basmelor moderne“, Perpessicius sugerează și existența unei dimensiuni psihologice a textelor, vizibile în „nefericirea ce de atîtea ori străbate, cînd toate încercările de a reconstitui viața factice a păpușilor rămîn zadarnice“ : „Marionete încovoiate sub greutatea unor destine peste puterile lor, Ismail, Turnavitu, Grummer, Algazy, Gayk și Cotadi, protagoniștii micului teatru de păpuși al lui Urmuz amuză și întristează în același timp : sub travestiul lor amuzant se schițează o existență înrudită cu a noastră. (...) Era în Urmuz o mare vervă creatoare și o fantezie neostoită, capabilă nu numai să implice datele realității curente, să le amestece și să dea, ca jocul norilor, forme noi, îndrăznețe și uimitoare, proprii tuturor mitologiilor, dar chiar să evolueze spre basme în cari nihilismul fantastic al primelor fragmente și automatismul marionetelor sale primare să se dezvolte în compoziții limpezi și armonioase“.

Armonia și „limpezimea“ compozițională fac din aceste scrieri „probe îndestulătoare pentru a marca o dată în istoria scrisului nostru contemporan și pentru a asigura scriitorului Urmuz o pagină a sa, proprie“.

Criticul vede în autorul *Fuchsiadei* un scriitor adevărat (iar nu un amator), ba chiar un punct de referință în evoluția formelor estetice. Sub acest aspect, comentatorul face figură aparte în raport cu confrății săi, prin negarea caracterului de „precursor absolut“ al lui Urmuz, atrăgînd atenția că Arghezi, Maniu sau Vineanu îi sînt „anteriori atît ca formație, cît și ca editură“. Observă apoi că faptul că „duhul urmuzian“ a fost dus „pînă la ultimele lui consecințe“ de către „comparșii de la unu (Sașa Pană, Geo Bogza, Stephan Roll)“, cu adaosul că „la toți aceștia ucenicia și simbolul urmuzian se intensifică cu tot ceea ce suprarealismul și expresionismul de după războiu sugerează“. Face, de asemenea, o pertinentă distincție tipologică între literatura lui Urmuz și cea a lui Jacques G. Costin din *Exerciții pentru mîna dreaptă și Don Quijote* (*ibid.*, pp. 62-65) :

„Ceea ce apropie pe dl Jacques G. Costin de nefericitul său înaintaș este doar un principiu de poezie și vervă imaginativă, derivat la Urmuz în fantast și satiră, la dl Jacques G. Costin în ireverență grațioasă și în comentarii la adresa academicului, mai exact a didacticului. Dacă și la unul, și la altul avem de a face cu o lume arbitrară, cu o lume în răspăr, timbrul pe care-l trezesc în sufletul lectorului este diferit : grav la Urmuz, binedispus la Jacques G. Costin“.

Atitudinea față de volumul celui din urmă este una comprehensivă și nuanțată: „exercițiu critic fantezist *en marge des vieux livres*”, „jocuri de cuvinte spirituale” în care autorul „risipește nenumărate imagini”, „anagramă a proverbelor sau fantezie cu urmări nevinovate”, literatura lui Costin are „însușiri ascuțite de critică, de opoziție și de grație” pe cît de „prețioase”, pe atît de „primejdioase” dacă „s-ar menține în limitele acestea mici, cari fatal ar duce la manierism și șablon”. Ceea ce o salvează de facilitate, în opinia lui Perpessicius, ar fi: 1) arta compoziției („dozarea cu pricepere” și „integrarea în compoziții, vignete, gravuri și fabule juxtapuse, prelucrate cu migală și artă” a imaginilor); 2) reverența față de tradiția clasică, marcată prin relația cu modelul fabulelor lui La Fontaine („marea admirație și abdicarea totală, în cele din urmă, la picioarele unui prestigiu inegalat”); 3) „ideea de mare subtilitate” a unui Don Quijote evadat de pe soclu și întors după comice tribulații, cu „împlinirea spiritului de ordine”:

„Un ușor proces de purificare, o amabilă retușare și Don Quijote ar fi putut figura printre modelele românești ale acestei literaturi de contrapagină, care dela Aristofan pînă la Bernard Shaw s-a înscris împotriva istoriei și a miturilor legendare”.

Coerența internă, păstrarea unui oricît de relativ echilibru între tradiție și inovație, virtuozitatea compozițională sînt, pentru Perpessicius, virtuți estetice obligatorii, reclamate în toate comentariile sale asupra literaturii „avangardiste”.

Ceva mai tîrziu, comentînd volumul *Ale vieții valuri*, schițe vesele, al lui Tudor Mușatescu („Mușătescu”), va elogia „două excelente momente de comedie peste cari ai impresia că a fluturat puțin aripa marii parodii a lui Urmuz” (*idem.*, p. 474).

Fantezismul ironic, „basmul modern”, prelucrarea rafinată a eposului popular se numără printre „feblețile” criticului. Putem vedea în ele și o afinitate față de literatura *nonmimetică*, în opoziție cu „mediocritatea” retorismului și realismului. Comentînd, în 1930, *Abecedar de povestiri populare* (apărut la Editura Unu a lui Sașa Pană), criticul apreciază că, în evoluția stilistică a prozei de după Primul Război, marcată de „un scris intermitent, de pretenții eliptice, de o nervozitate neînfrînată, sensibil, capricios, lipsit de ceremonie”, Ion Călugăru se situează „în coasta” lui Ion Vinea. Povestirile care „continuă spiritul *Paradisului statistic*” cu viziunile sale de „feerie troglodită” sînt considerate superioare literaturii „cu aer de specifică localizare provincială din *Căii lui Cibicioc*” („Năpasta Varvarei”). „Cu ironia disolvantă, cu aerul de copil teribil, cu spiritul lui iconoclast”, prozatorul convinge în măsura în care „binevoiește să șteargă vechile litere, și, cu creta în mînă, să adauge ici o lulea, dincolo o

căciulă, animînd desenul, spre bucuria amatorilor de fantazie". Volumul cel mai avangardist al scriitorului este, astfel, considerat a fi și cel mai reprezentativ în ordine valorică: „Toată literatura d-lui Ion Călugăru, vorbim de aceea care și-a precizat conturul de la *Paradisul statistic* încoace, trăiește (...) într-un cer de vis, de halucinație (...) mă gîndesc la toată acea umanitate parodiată în marginea Vechiului Testament sau în marginea istoriei contemporane, cu toate ticurile ei mecanice, cu sufletul ei trepidant; cu nebunia ei portativă". Nuvela omonimă va fi salutată, în consecință, ca o foarte promițătoare narațiune în „ritm de mare caricatură trepidantă", „o modernă caznă a dracilor, pictată în vestibulul unei vaste întreprinderi din zilele de azi" (*Mențiuni critice III*, ed. cit., p. 319).

Elogiul „fantaziei" moderne devine manifest în comentariul despre „Strofe pentru toată lumea" de Ion Minulescu, semnificativ cuplat cu cel despre volumul *Privești* al lui B. Fundoianu. După ce afirmă, dintru început, că: „D. B. Fundoianu are perfectă dreptate cînd, în dedicația volumului său de poeme, vorbește de Ion Minulescu ca de „primul clopotar al revoltei lirice românești", poezia minulesciană e privită în evoluția ei spre un soi de „fantezism democratic": „Strofe pentru toată lumea" e mai ales această poezie fantezistă, familiară, transfigurînd cotidianul și curentul, agățînd la urechea unui fapt divers o garoafă carminată, ridicînd gluma la nivelul unui principiu poetic și convorbînd cu Dumnezeu, cu mult mai simplu, mai cetățenesc (dacă termenul n'ar aminti teroarea revoluțiilor), mai democratic chiar (dacă termenul n'ar fi compromis astăzi) decît o făcea cu sine însuși acum aproape douăzeci de ani". Diferența față de optica lovinesciană apare manifestă. „Ahasver modern" bîntuit de „neliniști metafizice", „eseistul reputat din *Cărți și imagini din Franța*" e fixat într-o formulă pe care critica ulterioară o va nuanța – cel mult – în sensul unei mai acute sublinieri a caracterului expresionist: „Rimbaud, Horațiu, Francis Jammes și Baudelaire își dau întîlnire în versurile acestui poet, în care patriarhalitatea suferă și se voia violentată" (*idem*, p. 271).

În finalul comentariului despre volumul *Plante și animale* al lui Ilarie Voronca, este apreciat primitivismul rafinat al celor doi ilustratori de avangardă: Constantin Brîncuși și Victor Brauner:

„Desenele, cu hieratic caracter de inscripții rupestre ale dlui C. Brîncuși și primitivismul de avizată școală a dlui Brauner completează în același stil aceste două plachete lirice", iar „bizarele desene" ale celui din urmă la volumul *Diagramme* al lui Sașa Pană sînt considerate drept „cele mai inteligente șarje ale feminității, din vremea noastră" (*Mențiuni critice II*, ed. cit., 386).

„Registratorul” Perpessicius a fost, între criticii importanți din România interbelică, cel mai favorabil poeziei lui Voronca. (Un alt comentator consecvent, ceva mai rezervat însă, a fost Pompiliu Constantinescu). De la volumul de debut (*Restriști*, 1924) pînă la ultima carte publicată înaintea plecării definitive la Paris (*Peter Schlemiel*), „miliardarul de imagini” s-a bucurat de atenția constantă, exigentă și din ce în ce mai admirativă a cronicarului, care i-a recenzat și volumele de proză poetică (*Act de prezență*) sau de eseuri (*A doua lumină*). Autorul *Mențiunilor critice* a fost, în destule cazuri, cel dintîi foiletonist important care a întîmpinat aceste cărți. În legătură cu volumul de debut al lui Voronca (*Restriști*, 1923), Perpessicius vorbește, cu o vădită aprehensiune decadentistă, despre „bazarul de imagini din cele mai rare” și despre „imaginea-axă” care „fixează fizionomia fiecărei poeme în parte”; despre versantul de „intensitate luminoasă” al sensibilității „elegiacului” și „sentimentalului” debutant îndatorat lui G. Bacovia, A. Maniu și Camil Baltazar, dar și lui Francis Jammes. Unele observații critice asupra influențelor franceze din topică și a unei anumite „turnuri eliptice” în sintaxă („în românește nu are rădăcini”) vor fi reluate și în legătură cu alte volume ale autorului, mult mai pronunțat avangardiste. Perpessicius va fi și singurul critic interbelic de prim-plan ce va comenta (cu rezerve, e drept) placheta următoare a poetului, *Colomba* (Paris, 1927, Imprimerie „Union”, cu o copertă de Sonia Delaunay și două desene de Robert Delaunay). Rezervele sînt însă relevante pentru „organicismul” său estetic de sorginte clasică: „E, dacă se poate spune, un impresionism liric în care imaginea joacă întîiul rol. Însă un poem de dragoste lăsat pe seama imaginii va fi, în mod fatal, lipsit de unitate, de acea atmosferă de confesiune plină de convicție, cu care ne-au deprins literaturile. (...) destrămarea aceasta imagistă nu poate da un întreg, o armonie. Se întretaie prea mulți curenți în atmosfera electrică și cîntecul nu se recepe (sic!) clar”. Cu următoarea precauție totuși: „Că poetul va fi urmărit altceva, și că mai ales a luat alt drum, iarăși se înțelege”.

Observațiile privind caracterul centrifugal, neunitar, dizarmonic, fragmentarist al poemelor, dominate de imagini autonome ce se anihilează reciproc, scot la iveală distanța între poetica avangardistă, „centrifugă” și estetica prin excelență centripetă a „modernismului moderat”, de sorginte clasicizantă, îmbrățișată de critic. Iată încă un exemplu:

„*Colomba* rămîne mai mult o suită de exerciții. Sînt gamele. (...) Cît de neputincioase însă să urnească poemul din hîrtoapele tuturor versurilor centrifugale și care, fiecare în parte, își proclamă dreptul la autonomie. Și mai ales cît de puține aceste imagini expresive.

Căci iată atâtea altele (...) al căror efect este de anihilare, și nicidecum de potențare" (*ibid.*).

Deschis printr-o fină ironie la adresa lui E. Lovinescu („Dl Ilarie Voronca este dintre poeții pe cari dl Lovinescu și-i poate cu succes revendica pentru contribuția modernistă a *Sburătorului*), comentariul rezervat despre *Colomba* este echilibrat „strategic” prin cuplajul cu cel despre *Ulise*, volum apărut în 1928 la aceeași editură pariziană. Atît Perpessicius, cît și – mai tîrziu – G. Călinescu și Șerban Cioculescu vād în acest volum suprema reușită poetică a lui Voronca. Pentru autorul *Mențiunilor critice*, *Ulise* „reprezintă un veritabil salt” față de *Colomba*:

„Poem al peregrinării în ritmul trepidant al Parisului, prin feeria accelerată și diversă a orașului modern, sau pe drumurile retrospective și natale, *Ulise* realizează cu adevărat acel poem al iureșului liric: Cît de firești, cît de necesare sînt aici valurile acestea de imagini (...) Și ce unitate, după aceia ! Cît de departe sîntem de dezagregarea întîiului poem. (...) O fantezie prolifică, un umor de calitate (...) o viziune mai adîncă a vieții, a orașului, cu vibrația lui, cu beția, cu poezia lui, într-un cuvînt, fac din seria de imnuri înălțate în *Ulise* un tot prețios care va conta și'n cariera poetică a dlui Voronca și noua lirică românească”.

Elogiile care urmează devin ele însele „poetice” și exaltate, nu însă fără un bemol de final recomandînd cumințirea, întoarcerea la tradiție : „Cu versuri din acestea – și poemul tot abundă (...) *Ulise* al dlui Voronca va scăpa cu siguranță de tentațiile modelor actuale (dintre cari lipsa de capitale și a punctuației, atenuate chiar la francezi, nu sînt dintre cele mai ambarasante). Legat de catarg și astupîndu-și urechile, surd la sirenele amăgitoare, va debarca cu bine în Itaca de totdeauna a poeziei” (*ibid.*, p. 167).

Comentariile despre următoarele două volume (*Brățara nopților*, 1929, *Zodiac*, 1930) prelungesc și nuanțează aprecierile anterioare. Spre deosebire de *Colomba* și chiar de *Plante și animale*, care „duceau prea departe destrămarea, mai corect procesul de sciziparitate al imaginilor”, obscurizînd „conturul”, noul „poem ciclic” *Brățara nopților* este, ca și *Ulise*, o „frescă bine conturată deși ținută tot timpul sub grindina imaginilor”: „ceea ce ridică valoarea acestor eșarfe de ecouri ale imaginației la rangul unor spectacole închegate, este concepția unitară care ordonă, cu abilitate și prestanță, cortegiile. Lucru cu deosebire greu, care cere un efort de atenție reclamat și de natura materialului, dar și de fundalul concepției pe care sînt proiectate imaginile” (*Mențiuni critice III*, ed. cit., p. 81).

Avem deja o „cotitură” critică decisivă : poezia lui Voronca va fi privită de-acum ca *lirică de virtuozitate*, cu elemente de meditație

vizionară : atent la elementele „poeziei de compoziție” ale volumelor din această a doua etapă de creație, Perpessicius sesizează, în spatele aparentei dezordini imagiste, o „orchestrație savantă, în care desenul concepției stăruie nînterupt și se ascute de-a lungul tuturor sonorităților în aparență divergente” : „În *Brătara nopților* dl Ilarie Voronca creează pe meditație, pe gînd, pe incursiune reflexivă. Însă în operațiunea aceasta dsa întrebuintează : imaginea în serie și-n libertate – un material, cu alte cuvinte, de natură centripetală. Acordarea acestor contrarii, așa cum o izbutește (...) este dovada unei reale virtuozități” (*idem.*, p. 82).

Comparativ cu *Ulise*, *Brătara nopților* este „poemul evocărilor nocturne (...) o faună și floră cu aspect lunar (...) hora de aspecte cîte se desfășoară în arena nopților, în ocne, în circuri, pe mare, pe munți vărsînd flăcări din cratere pentru ca peste toate să plutească revelația iubirii, duhul sfînt al apropierei sufletelor și pentru ca tot acest palat durat din cenușă să se prăbușească odată cu lumina zorilor” (*ibid.*).

Comparația contrastivă operată de critic între poezia de un „vizionarism apocaliptic” a ultramodernului Voronca și poezia „nocturnă” a preromanticului Young sau a romanticului Novalis are un caracter „legitimator” : plasarea – discretă – a poetului român în relație cu o nobilă, prestigioasă tradiție vizionară. Micul elogiu al lui Voronca la adresa lui Eminescu – prezent într-un eseu liric inclus în *A doua lumină* – are, pentru Perpessicius, o semnificație asemănătoare :

„Tradiția însă, pe care d-sa socoate să o revendice pentru poezia nouă – efortul poetului contemporan de abstractizare a elementelor înconjurătoare, de surprindere în imagini – se obîrșește – ce admirabilă tradiție ! – din seva eminesciană. (...) E la mijloc mai mult semnul unei mari iubiri, al unui cult, și aceasta cinstește pe dl Ilarie Voronca și pe atîția dintre tinerii poeți moderniști”. Și : „Toată poezia de compoziție, din cea de-a doua etapă, a d-lui Ilarie Voronca amintește prin largile evoluții ale ritmului și versetelor de sborul vulturilor și de zeniturile de unde spectacolul universal se întinde nesfîrșit, divers, contradictoriu” (*Mențiuni critice III*, ed. cit., p. 293).

Comparația – din nou, contrastivă – între „abstractizarea” romantică (subiectivă, „laminată” expresiv și profund personală : „stilul eminescian e unic”, „imposibil de imitat”) și cea modernisto-avangardistă (imagistă, impersonalizată, nonfigurativă, mult mai pîdîită de „spiritul de școală”, de tirania „formulei”) îi prilejulește lui Perpessicius cîteva relevante disocieri teoretice între poezia tradițională și cea (ultra)modernă. Treptat, adeziunea criticului la poezia lui Voronca se transformă în critică de susținere. Comentariul

despre *Zodiac* (v. *Mențiuni critice* IV, ed. cit. pp. 85-89) este o adevărată „apărare și ilustrare” a poeziei lui Ilarie Voronca : „autor a 6 volume de poezie și poet de nobilă formație sau ascensiune”, cu o „carieră luminoasă” și care „n-a practicat al cult decât al poemului, al versului și imaginii”. Prin considerații de genul „Omul l-a interesat mai puțin, în unitatea lui contemporană, cu toate că din hermetice și izolate cum erau întîiele sale poeme, ele s-au adîncit tot mai mult în ritmul contemporan, din adîncurile tulburi ale căruia a scos la lumină lespezi lucii cu inscripția distinctă”, Perpessicius protestează față de ignorarea poeziei autorului în dezbaterile privind premiile Societății Scriitorilor Români, încercînd astfel să dezamorseze suspiciunile de natură ideologică. După *Brătara nopților*, „poemele zodiacale” și ascensiunile lor vizionare marchează, în opinia comentatorului, „cel de-al doilea moment al suitei panteiste” : „Ceea ce acolo se desfășura și creștea din glia fertilă a întunericului (...) aici se înalță sub clopotul de azur al luminii, ca un heliotropism propriu vulturilor și poemelor fie profetice, fie numai exaltate”. Sînt enumerate apoi cîteva dintre însușirile acestei mature „poezii de compoziție”, „cosmice” și imagiste. Criticul remarcă suflul umanitar și profetic de sursă whitmaniană („elan cosmic, arborescență imagistă și pînă și briza cînd expansivă și cînd potolită a imnurilor de extensie umanitară din poemele «firelor de iarbă» ale lui Walt Whitman”), făcînd o revelatoare conexiune – prin intermediul criticului francez Jean Cassou – cu „Omul aproximativ” al lui Tzara :

„În treacăt, să notăm o observație identică, din partea criticului Jean Cassou, în marginea ultimului poem «Omul aproximativ» al lui Tristan Tzara. Citatele ilustrative lasă să se întrevadă o esențială înrudire lirică între poetul nostru și dublul său parizian”.

Dialectica „fluxurilor” și „refluxurilor” lirice de amplă respirație cosmică, îmbinarea fericită dintre fluxul panteist, miraculosul spectacular și o „rară melancolie” justifică apologia (consolatoare) din finalul articolului :

„Vers magistral în semnul căruia înaintează nu numai experiența de viață a poetului Ilarie Voronca, dar însăși lirica lui întreagă, cu toate artificiiile și marile ei canoane de artă. Și atunci să recunoaștem : în contemplarea aceasta supraterestră, din vecinătatea astrilor, ce rost mai au micile vanități omenești ! Ecurile lor nu ajung pînă la dînsul”.

La rîndul lor, „eseurile lirice” adunate în volumul *Act de prezență* (1931) sînt pentru Perpessicius „virtuoase poeme în proză, teoria din ele sau mineralul din sevă constituindu-l cultul poemului, sau aceea *poemofilia* totdeauna prezentă” (v. *Mențiuni critice* III, ed. cit., p. 456). În privința mișcării autohtone de avangardă, calificată

drept „extrema stîngă a modernismului nostru literar și artistic“, criticul se ferește, printr-o clasică eschivă („nu e locul aici“) să facă necesarele disocieri între „isme“, preferînd deocamdată să-i includă pe toți reprezentanții „în aceeași oală“. În altă parte, se încearcă totuși o explicare a motivelor acestei atitudini prudente : „Este chiar ceea ce mai cu seamă se impută acestor scriitori, cărora nu li se poate contesta talentul, umorul, ingeniozitatea : au un stil mult prea înrudit, o expresie mult prea geamănă. De aceea vorbeam (...) de nevoia diferențierilor“. Observație, în linii mari, corectă...

Căci tendinței *centrifuge* de „autonomizare“ a imaginilor și a versurilor unele în raport cu celelalte îi corespunde o tendință *centripetă* de uniformizare colectivă, poemele autorilor de avangardă tinzînd să devină la limită intersanjabile. Într-un comentariu plin de justificate rezerve la adresa lucrării *Anarhismul poetic* de Const. Emilian (comentariu în care nu ezită, totuși, să salute prima abordare serioasă a liricii noastre ultramoderne de către critica universitară), Perpessicius evită, din nou, o circumscriere mai precisă a poeziei moderniste sau avangardiste. Cu toate acestea, ceea ce foiletonistul îi reproșează discipolului mihaildragomirescian este confuzia tipologică : elementele denunțate drept „anarhice“, „exhibiționiste“ și „deplasate“ în poezia unor Vineanu, Tzara sau Arghezi sînt, de fapt, mostre de *virtuozitate* modernă, de o intelectuală, elaborată expresivitate, iar cruzimile de limbaj sancționate la tot pasul de Const. Emilian sînt prezente de milenii în cultura universală, nefiind, prin urmare, specifice „anarhismului“ modernisto-avangardist... (*idem.*, pp.458-465)

Cum spuneam, Perpessicius evită în mod consecvent să definească fenomene precum modernismul sau avangarda. Aproximările sale teoretice sînt enunțate *indirect*, mai ales atunci cînd criticul simte nevoia unor diferențieri utile (între romantism și modernismul extrem, bunăoară). Din teamă de reducționism sau, pur și simplu, dintr-o inapetență structurală pentru teoretizare, autorul *Mențiunilor critice* refuză să privească „de sus“ literatura. Perspectiva sa favorită este, prin excelență, una la „firul ierbii“, atentă la „notele diferențiale“ și la imanența operei.

Admirația constantă și progresivă față de poezia lui Ilarie Voronca, susținerea ei consecventă (dincolo de unele rezerve de parcurs), profunzimea comentariului despre Urmuz, observațiile fine despre *Exerciții pentru mîna dreaptă...* de Jacques G. Costin și *Paradisul statistic* de Ion Călugăruș, disponibilitatea față de rafinamentul imagistic și umorul intelectual din volumele lui Stephan Roll și Șașa Pană vin, pe de o parte, din refuzul autorității magisteriale (din, altfel spus, ecumenismul estetic și toleranța eclectică ale

„registratorului“, adversar al oricărui „sectarism“ dogmatic) și, pe de altă parte, dintr-o sensibilitate de „poet *lettre*“ format la școala simbolistă. Artistul din Perpessicius mediază accesul critic în intimitatea acestui tip radical novator de literatură. Acolo unde alții văd mai ales dizarmonia și fronda superficială, el sesizează, atent și comprehensiv, armonii compoziționale și note de profunzime.

Un critic interbelic de poezie „nouă“ și un apologet urmuzian : Lucian Boz

Rolul de asimilatori și diseminatori al unor critici „de plan secund“ în impunerea avangardei literare românești nu trebuie ignorat. Un caz relevant este cel al lui Lucian Boz.

Deși apărut abia în 1935 – la Editura Vreamea –, volumul *Cartea cu poeți* al criticului în speță interesează abordarea de față, consacrată primului „val“ avangardist din România, din mai multe puncte de vedere : mai întâi, pentru că o parte din comentariile incluse se referă la autori ai avangardei anilor '20. În al doilea rând, pentru că tinărul comentator – secretar de redacție, pentru o scurtă perioadă, la *Contemporanul* (unde publică eseuri despre autori moderniști, cel mai important fiind amplul comentariu despre romanul *Ulysses* al lui James Joyce) și co-director, în 1932, al revistei moderniste *Ulise* (alături de Em. Ungher) – a fost cel mai apropiat de literatura avangardistă dintre foiletoniștii noștri interbelici. În capitolul dedicat lui Boz din *Études sur la littérature roumaine contemporaine*, Ed. Corymbe, Paris, 1937, p. 172 (unde, *nota bene*, publică și un eseu despre onirismul kaskian al lui Urmuz I), Ion Biberi vede în el un „relativist nunațat“, opus scepticismului radical al congenerului Eugen Ionescu. Mai mult, pentru Biberi, *Monsieur Lucien Boz est le critique de la poésie moderniste, lui même poète par sa sensibilité et par sa tournure spirituelle*. În fapt, Lucian Boz a fost primul critic autohton care a văzut în Urmuz un creator de prim-plan. El s-a numărat de la bun început printre apologeții urmuzieni, autorul lui *Algazy & Grummer* apărându-i ca un indice absolut de modernitate, un „precursor“ comparabil, prin destin și profunzime exploratorie, cu Rimbaud și Eminescu. Seria de comentarii critice publicate, în primăvara anului 1930, în *Facla* despre inaugurarea, la București, a unei „Săptămîni a poeziei“ conține un fragment hagiografic elocvent :

„În această săptămîină a Poeziei, cine își va aduce aminte de Urmuz, poetul absurdului transcendental, reformator al poeziei românești, umbră care încă conduce poezia noastră modernă ?

Ne-a fost dat ca cele două epoci de renaștere : cea a lui Eminescu și cea a lui Urmuz, să fie dureroase pentru întemeietorii lor. Dar așa cum a trecut printre noi, chinuit, zdrobit, ca și Rimbaud, de povara miracolului descoperit, a drumului nou spre poezie, a jocului gratuit al minții, a alchimiei absurdului – noi îl ținem minte și inima noastră fumegă tămâie spre el. Requiescat !”

Comparația între Urmuz și Eminescu – plasați sub zodia „poetilor *maudits*” – fusese făcută și de Geo Bogza, în manifestul său apologetic din unu („Urmuz premergătorul”). Peste decenii, Marin Mincu o va recupera teoretic, „din perspectiva unei istorii a formelor artistice”, în studiul introductiv la antologia *Avangardismul poetic românesc*. În numărul 1 al revistei *Capricorn*, chiar lângă recenzia lui G. Călinescu despre *Pagini bizare*, Boz e prezent cu un studiu despre Mihai Eminescu, transformat ulterior într-un mic volum litografiat (*Eminescu, încercare critică*, 1932).

Cele mai importante articole despre Urmuz ale criticului sînt „Jocul minții cu moartea”, în *Excelsior*, I, nr. 18, 4 aprilie 1931, și „Sub semnul lui Urmuz”, în *Ulise*, an. I, nr. 3, octombrie 1932. Tonul lor e mai aproape de sensibilitatea spiritualizantă a „tinerei generații” interbelice decît de cel al avangardei.

Nu este exclus ca relativa receptivitate călinesciană la adresa „bizareriilor” estetice ale lui Urmuz să fi fost stimulată de către însuși Boz. Curînd însă, relațiile dintre cei doi critici se vor răci considerabil, fapt vizibil atît în comentariul din *Adevărul* al lui G. Călinescu despre amintita „încercare”, cît și în articolul ostil din *Ulise* al lui Mircea Grigorescu la adresa „Vieții lui Mihai Eminescu” (text polemic, în care critica raționalistă „de azi” – Cioculescu, Călinescu, P. Constantinescu – e taxată, ironic, drept „cacofonică”...)

Tînărul Boz este un entuziast al literaturii de avangardă ; un susținător avizat, în pofida nu puținelor naivități și a efuziunilor juvenile. În *Adevărul*, 45, nr. 14604, 12 august 1931, el prezintă elogios personalitatea lui Tristan Tzara care, alături de Brîncuși, „a adus în lumea culturală apuseană un aer proaspăt românesc”. Primul – „cu dinamism diavolesc și focuri bengale de idei”, celălalt, „în taină și îngerește”. După ce recapitulează activitatea din țară a viitorului dadaist (cînd scrie „poezii relativ normale”), autorul face un portret al mișcării Dada, insistînd asupra caracterului de „revoluție pură” („Tristan Tzara”). În *Facla* lui Ion Vinea din 29 martie 1931, salută ca pe un eveniment apariția cărții lui Jacques G. Costin, *Exerciții pentru mîna dreaptă și Don Quijote*.

Critic inegal, insuficient vertebrat; baroc pînă la prolixitate, însă cu intuiții citeodată surprinzătoare, Boz rămîne un comentator al

poetilor generației sale. Mai puțin relevante decît cele despre poezie sînt comentariile despre proză, critică și teatru (campaniile în favoarea *Crailor...* lui Mateiu Caragiale, cronicile despre Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade, G. Călinescu, Lucian Blaga, C. Stere, F. Aderca, Mircea Damian, A.I. Zissu, N.D. Cocea, despre *Interior* de C. Fântăneru, despre critica lui Pompiliu Constantinescu și *Memoriile* lui E. Lovinescu etc.). După emigrarea la Sidney, în 1945, figura sa a intrat într-un con de umbră. În ultimii ani, cel mai susținut demers de recuperare a fost inițiat de Editura Vinea, condusă de Nicolae Ţone, de Institutul pentru Cercetarea Avangardei Românești și Europene (ICARE) și de caietele *Aldebaran* (nr. 1-4/2001). Un volum de scrisori din exil către colegii săi de generație, remarcabil ca valoare documentară, a apărut în 2003, la Editura Dacia din Cluj. De fapt, recuperarea lui Boz a avut loc urmînd trei dimensiuni : ca susținător al avangardei istorice, ca apropiat al „generației tinere” din anii '30 și ca scriitor evreu din diaspora. Atîta cîtă este, importanța acțiunii sale critice rămîne însă legată de promovarea modernității poetice radicale.

În prefața *Cărții cu poeți*, tînărul autor își formulează, în termeni aproximativi, estetica, respingînd în egală măsură critica impresionistă („lirism”) și critica „istorică, pur dogmatică” (taxată drept „enucleiată”). Potrivit lui Boz, „așa-numitul impresionism critic, doctrina criticii ca operă de artă, își trage podișul de sub picioare, căci nu face decît să înlocuiască un irațional (emoția artistului) printr-un alt irațional (emoția criticului), astfel că deplasarea rămîne în același plan”. Critica este înțeleasă ca „mimetism liric al ideilor”, bazat pe o relație de identificare empatică și iubitoare cu miezul viu al operei poetice, se întîlnește virtualmente – păstrînd proporțiile și schimbînd ce e de schimbat – cu atitudinea unui critic postbelic precum Lucian Raicu : „mimetismul liric – dacă rămîne o mimică a ideilor, și nu o variație pe aceeași temă cu a poemului – poate fi unul din drumurile criticii. El se bazează pe faptul că dacă actul poetic este în esență un act erotic – în sens platonice, de entuziasm vizionar – și actul critic trebuie să fie de aceeași esență erotică”.

Pentru a-și cultiva disponibilitatea receptivă față de „noutatea poetică”, criticul – afirmă Boz – trebuie să-și pună între paranteze orgoliul „intelectualist” al autorității : „în căutarea unor noi continente poetice, trebuie lăsat acasă tot orgoliul de intelectualitate, pentru a surprinde cît mai mult din timbrul nou al sunetului din poemă”.

Respingînd atitudinea magisterială, autorul se declară nu un judecător, ci un însoțitor empatic al celor ce vin ; semnificativă (în sensul ceva mai sus menționat) este evitarea „concluziilor” mortificante,

lăsată la latitudinea poeților, nu a criticilor; în lumina „luptei tinerești”, avangardele și modernismul de varii nuanțe – inclusiv cel „tradiționalist” – se întâlnesc într-o diversitate stimulativă: „ultima generație de poeți se ridică acum impetuoasă și zgomotul luptei tinerești e vibrant și metalic. Nu noi, ci ei vor trage concluziile la etapa poemei românești înfățișată în acest volum”.

În *Istoria...*, G. Călinescu va combate această poziție (pe care, hazardat, o atribuie evreilor în genere):

„A admite că sînt suficiente entuziasmul, reverența, venerația, înseamnă a cădea în anarhie și a nega putința stabilirii de valori. Atunci orice poezie subzistă, prin faptul de a-și găsi un entuziast. Această aberație o susține Lucian Boz, intelectual totuși inteligent și cu o anume fineță, în teoria criticii ca «iubire», mai adăugînd că prin definiție criticul e refractar undei lirice. Sofism înveterat, deoarece prin critic s-ar înțelege tocmai sufletul sensibil la poezie în stare de a-și îndreptăți emoțiile. Cît despre sentințele în sine ale lui Lucian Boz, ele sînt însuflețite de o generozitate necugetată și exprimate cu un verbalism delirant” (p. 914).

În opinia lui Călinescu, evreii – umanitariști, antinaționalisti în principiu, dar „naționalisti pentru ei înșiși” – ar fi refractari spiritului clasic, ierarhiilor axiologice și criticismului, fiind în general adepții „înțelegerii”, „iubirii” și „trăirii”. Un stereotip oarecum în spiritul epocii... Observația privind anarhismul „esteticii” empatice a lui Boz nu este însă lipsită de temei. E vorba însă de un „anarhism pozitiv”, afirmativ, vizibil și în atitudinea revistei *Ulise*, cea mai matură și mai neexclusivistă dintre revistele noii generații, după G. Călinescu. Istoricul literar Emil Manu are dreptate să vadă în ea o „stabilizare a avangardismului”; cele patru numere, apărute între 15 mai 1932 și 4 ianuarie 1937, nu au avut „o pondere în acțiunea de ruptură, de șoc a modernismului românesc de tip avangardist, ci mai mult în aceea de consolidare a cuceririlor moderniste”. Este de fapt o prelungire a defunctului *Contemporanul* către reprezentanții tinerei generații. Ilustrată cu desene „suprerealiste” de Elion, revista publică fragmente urmuziano-ezoterizante de Jonathan X. Uranus, fragmente de jurnal de Eugen Ionescu (*Carnet intim*) și Arșavir Acterian, un articol antiethnicist al lui Anton Holban, „Contribuții la specificul românesc”, proză simili-avangardistă de Neagu Rădulescu, recenzii pozitive despre *Interior* de C. Fântăneru (Petru Comarnescu), *Solilocvii* de Mircea Eliade (V.S.), *Itinerar sentimental* de Perpersicius (Em. Ungher), *Amantul doamnei Chatterly* de D.H. Lawrence (Horia Groza), *În preajma revoluției* de C. Stere (O. Șuluțiu), *Febre* de Virgil Gheorghiu (Eu – Em. Ungher), comentarii de Marcel Breslișka despre Tudor Vianu și Jean Cocteau, poezie de autori congeneri

(Simion Stolnicu, E. Jebeleanu, H. Stamatu, Al. Robot, Emil Botta, Dan Botta, Barbu Brezianu, fostul „unist” Virgil Gheorghiu, Corneliu Temensky, Em. Ungher).

Sumarul *Cărții cu poeți* oferă o imagine panoramică asupra tendințelor liricii moderne interbelice, de un eclectism extrem :

T. Arghezi, G. Bacovia, I. Vinea, Ion Barbu, L. Blaga, Demostene Botez, D. Botta, Camil Petrescu, I. Pillat, A. Maniu, V. Voiculescu, N. Crevedia, R. Boureanu, E. Gulian, I. Georgescu, S. Stolnicu, George Gregorian, Al. Philippide, Camil Baltazar, G.St. Cazacu, George Dumitrescu, Radu Gyr, Dragoș Vrânceanu, E. Jebeleanu, Horia Stamatu, V. Gheorghiu, Urmuz, B. Fundoianu, H. Bonciu, Ilarie Voronca, Geo Bogza.

La fel ca și alți comentatori din epocă, Boz îl consideră pe Urmuz poet. Reținem deocamdată revendicarea autorului *Cronicarilor* în sprijinul „nihilismului liric” și al „frondei” tinerei generații de scriitori : „Urmuz satisface o tinerețe pornită pe frondă și negare absolută. Sub semnul lui trăiește un nihilism liric.” În legătură cu referințele „urmuziene” prezente în comentariile lui Boz, merită evidențiată, cu deosebire, o observație surprinzătoare din capitolul despre Bacovia :

„Nu cunosc în linia aceasta a explorărilor tragice din literatura noastră decît pe unul care să se fi întors cu aceeași stranie strălucire în ochi din călătorii subpămîntene : Urmuz”.

Despre Arghezi, Boz scrisese un articol amplu în primul număr din *Ulise* (15 mai 1932) : „Glosse la poezia «Florilor de mucigai»”. Comparația între arghezienele *Tablete din Țara de Kutu* și Urmuz va face carieră mai târziu, în capitolul din volumul III al trilogiei *Arca lui Noe* de Nicolae Manolescu : „în afară de o anumită nuanță de umor din *Tablete...*, care aduc pe departe cu umorul de incongruitate al lui Urmuz, Jarry sau Ramón Gómez de la Serna, opera lui Arghezi nu prezintă nici un stigmat vizibil de modernitate. (...) Este totuși cel mai modern poet român, asta o simțim cu toții” (p. 12).

Apropierea de Ramón Gómez de la Serna și ale sale *Greguerias* îi va fi venit tînărului critic pe filiera *Contemporanului*. Inconsecvent, el se contrazice însă cînd afirmă, pe de o parte, că Arghezi e „modern” doar în *Tablete...*, pentru a adăuga imediat că *Florile de mucigai* „rezumă toată problematica modernă în cele 124 de pagini publicate și epuizează atitudinile și tehnicile, strecurîndu-le într-o unitate perfectă, clădind un cosmos, uman și emotiv”.

În privința *Poemului inactiv* al lui Geo Bogza, criticul se arată rezervat, aproape ostil, nu întotdeauna însă și incomprehensiv ; apropierea de Sade, Rimbaud, Lautréamont sau Arghezi sînt relevante („coșmarul unui adolescent chinuit de eumenidele sexului” ; „Mai degrabă ar proveni din filonul unui Sade sau Gines de Rais,

unde erotica este priapism"; „față de Geo Bogza, Rimbaud e un prunc nevinovat"; „poezie la Lautréamont, biologie la Bogza"; „influența viziunilor demonice ale lui Arghezi", dar și : „confesiunea propriilor experiențe"; „lipsă de plasticitate a viziunilor", „vocabular cu totul desuet"; „accente de simbolism diluvic"). Dincolo de diagnosticul rezervat („document"), Boz e singurul critic interbelic care intuiește, la tînărul Bogza, depășirea poeticității canonice înspre explorarea – transestetică – a unor teritorii-limită ale psihicului, valorificate doar de Urmuz și suprarealiști : „La urma urmei, în aceste domenii de limită ale poeziei moderne, Éluard și Breton au scris o carte de poeme care imitau formele de psihoză și demență, că nu mai putem ști dacă mai are o valoare conceptul de poezie. Urmuz preconiza în unicul său flirt cu absurdul o para-poezie. Geo Bogza este tot așa – o reacțiune contra temei esențiale a poeziei înseși și o reintrare în biologie. Ca atare este un document pentru stări de limită".

Într-o recenzie ulterioară apariției *Cărții cu poeți*, criticul se pronunță despre primul roman al lui M. Blecher („Rînduri despre o carte ciudată. M Blecher", *Întîmplări în irealitatea imediată*, în *Adevărul*, 50, nr. 16135, 30 august 1936, pp. 1-2). Sînt apreciate paroxismul „demenței poetice", explorarea de sine împinsă pînă la „extrema rațiunii umane", concluzia în privința lui Blecher fiind aceea că „punctul de plecare", nu forma, „il apropiere de Urmuz, singularizîndu-l în literatura noastră" (sic!).

Sînt de evidențiat și lecturile în cheie suprarealistă sau expresionistă ale unor poeți moderniști. Proza lui Bacovia este interpretată, în mod inedit, pe această linie devenită cu adevărat productivă abia prin anii '70 : „Transcriu numai poema „Tîrziu", pentru excepționala ei calitate de invocare a unei stări de halucinație și care poate fi alăturată celor mai onirice pasagii suprarealiste sau celor mai veninoase incantații ale lui Lautréamont". Ca și în cazul altor critici „artiști", Boz polemizează cu Lovinescu, care „oprindu-se, cum era și cazul, la elementele superficiale", a ratat înțelegerea poeziei bacoviene, fixînd-o în rama desuetă a unui simbolism provincial, minor. Observație corectă...

Așezat în descendența lui Villon, inclasabilul Arghezi este văzut ca „un om al paradoxurilor", caracterizat de o puternică voință de „independență și singularizare" : „Formula modernității lui Arghezi se impune în sensul evadării din formule". „Stăpînitorul unui pascalism permanent și universal, apropiat foarte de tradiția ocultă a marii arte : cea numenală și deasupra valorilor estetice" este scos, astfel, de sub incidența interpretărilor reductive, fie ele „tradiționaliste" sau „moderniste", și așezat sub zodia unei vizionarism integrator : „A face din Arghezi un poet al decadenței, pervers adorator al hidosului,

dovedește o desăvârșită neînțelegere a mesagiului poetic al dlui Arghezi, care constă în anexarea tuturor domeniilor și instituirea pentru sensibilitatea noastră a unui platou de unde toată creațiunea, scîrnăvă sau îngerească, să se poată vedea, ridicată și schimbată la față“.

Poemele lui Ilarie Voronca sînt, pentru Lucian Boz, un fel de „traduceri vizuale ca în filmele suprarealiste. Căci la Voronca metamorfoza nu mai este haină, ci esență“. Remarcabilă este observația privind imanența poeziei acestuia, al cărei principiu constitutiv refuză interpretarea (în sensul de descifrare): „Poemul – o criptografie, hieroglife al căror sens trebuiește căutat – dar nu încercați nici o interpretare, ci lăsați-vă, extatici, în prada valului cu legănări fără conținere“. Poetica avangardistă/suprarealistă (cu reverberații pînă la critica unor Susan Sontag sau Roland Barthes) este asumată astfel în „esența“ ei. „Levitația poetică“ a imaginilor lui Voronca trimite către „marele său concetățean întru viziune halucinantă, Marc Chagall“, iar „interpretarea“ temei volumului *Patmos* luminează tradiția în care acesta se așază: „*Patmos* este ostrovul unde un evreu elinizat a scris una dintre cele mai frumoase cărți de coșmar“. „Prôteu pletoric al inspirației și al imaginei“, Voronca este privit ca un autor de „caleidoscoape paralele“.

Poezia franceză a lui B. Fondane – devenit între timp și scenarist de film – nu este citită doar în latura ei „cinematografică“; diferența față de imagismul lui Voronca (autor al unui poem omonim) este corect evidențiată. Volumul *Ulysse* „nu este numai operă de scenarist“; avînd „ceva din prolixitatea lui Voronca (...) caracteristică întregii mișcări suprarealiste franceze“. El conține „conglomerate de sentimente, nu de imagini“.

Proza lui Ion Vinea din *Paradisul suspinelor* este apropiată de psihanaliză și expresionism, cu sublinierea carcterului său anticipativ:

„Scrisă într-o vreme (1920-1923) cînd studiul sexualității încă nu pătrunsese pe la noi adus de avalanșa psihoanalizei, biografia deșteptării erotice a lui Darie este un document (poetic, evident și fără tendință moralizatoare, ca *Frühlingeserwachen* a lui Wedekind), de primă importanță pentru psihologia analitică românească“. Pentru Lucian Boz, Vinea poate fi considerat „cu drept cuvînt șeful școalei moderniste“, spiritul său vădînd „empatie cu veacul, dar și o dure-roasă negare a lui“.

Judecata drastică formulată de G. Călinescu asupra lui Boz în *Istoria...* își are partea de adevăr. Totuși, unele dintre „dezavantajele“ tînărului critic se transformă, retrospectiv, în avantaje. Lipsa complexului – post-maiorescian – al autorității critice judecătorești

îi va fi fost suspectă nu numai lui Călinescu ; în comentarea poeziei modernisto-avangardiste, ea poate reprezenta însă nu numai un risc (cazul lui Lucian Boz), ci și o limită de comprehensiune. Pe de altă parte, formația sa intelectuală e diferită de cea a majorității criticilor români ai vremii ; crescut în ambianța *Contimporanului*, tînărul critic are antene mult mai fine pentru literatura extrem-modernistă și avangardistă europeană decît criticii post-maiorescieni ; dimensiunea ei spirituală și filozofică nu îi e străină. Încă o dată, formula sa nu e aceea a criticului-judecător, ci – cum afirma și Al. Mirodan în articolul din *Dicționarul neconvențional al scriitorilor evrei din România* – a criticului eseist, subiectiv și speculativ. Refuzul atitudinii magisteriale se asociază deschiderii comprehensive, neexclusiviste către noile experiențe poetice. Multe dintre observațiile criticului de poezie au fost confirmate de exegeza postbelică. Lucian Boz merită, cel puțin sub acest aspect, recitit.

Capitolul XIII

EFECTUL URMUZ ȘI MITUL PRECURSORULUI AVANGARDIST. AVENTURILE RECEPTĂRII. DE LA „CENTRUL MARGINII“ LA „PERIFERIA CENTRULUI“. UN STUDIU DE CAZ PRIVIND CANONIZAREA CRITICĂ A AVANGARDEI ROMÂNEȘTI

Evoluția receptării lui Urmuz – pentru mulți, „mitul fondator“ al avangardei românești – poate fi considerată drept principalul indicator al asimilării avangardismului de către instituția critică autohtonă. O deplasare dinspre marginea spre centrul sistemului literar, dinspre critica de susținere practică, în anii '20, de către unii artiști și scriitori modernisto-avangardiști (George Ciprian, Ion Vinea, Tudor Arghezi, Sașa Pană, Geo Bogza, Ilarie Voronca, Stephan Roll) spre criticii de plan secund (Lucian Boz) și, de la ei, spre critica estetică „de autoritate“ și spre critica universitară, pe fundalul metamorfozelor sensibilităților ideologice și artistice europene, al evoluției metodelor de analiză și al politicilor culturale. Lucru aparent redundant, întrucât, practic, fiecare monografie/ediție din cele nu puține apărute pînă acum conține și o istorie mai detaliată sau mai sumară a receptării. Din motive de spațiu, prezentul studiu are în vedere doar receptarea de pînă în 1990 a autorului, pornind de la ideea că procesul de canonizare critică al lui Urmuz și, prin extensie, al avangardei autohtone, a fost intim legat de nevoia depășirii acelei „complex al periferiei“. Fără a fi, desigur, exhaustiv, el nu se va limita la „traseul de creastă“ al exegezei, ci va încerca să ofere – mergînd pînă la date extraestetice – și o bază de date, suficient de cuprinzătoare, în vederea unei eventuale abordări sociologice.

Potrivit mai multor evocări ale cunoștințelor autorului, primele texte ale lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău (n. 17 martie 1883, Curtea de Argeș – m. prin sinucidere, 23 noiembrie 1923, București)

au fost elaborate prin 1907-1909 pentru amuzamentul mamei și al surorilor ; în amintirile sale, fostul său coleg și prieten G. Ciprian citează un fragment „bizar“, încă naiv, compus de „Mitică“ în perioada liceului, spre scandalizarea profesorului de fizică. La început ar fi fost deci – după cum va afirma și G. Călinescu mai târziu –, „un joc literar inteligent, pe care îl practică adolescenții isteți“. Se pare totuși că era ceva mai mult decât atât : confreria de elevi de la Liceul bucureștean „Gh. Lazăr“ – autointitulată „Capul de rățoi“ – indică o asumare existențială, absolutistă a frondei ludice împotriva logicii, a automatismelor și a simțului comun. Din amintirile Elizei Vorvoreanu (sora lui Urmuz) se desprinde portretul unui om modest și introvertit care parodia curent automatismele burgheze, meloman, pictor și compozitor diletant, care frecventa asiduu concertele și expozițiile artistice (de notat entuziasmul pe care i-l procură contemplarea sculpturii lui Brâncuși *Cumințenia pământului*), pasionat de tot ce era nou, de invenții și descoperiri, iubitor, în copilărie, al cărților lui Jules Verne. O posibilă influență au exercitat asupra lui Urmuz filozofii idealști germani, apoi Eminescu și, îndeosebi, Caragiale. Textele sale – elaborate în nenumărate variante, cu o fervoare maniacală – încep să circule informal în mediile boemei bucureștene din anii neutralității (v. în acest sens și spectaculoasele evocări din *Memoriile* lui Constantin Beldie). După toate aparențele, ele au fost elaborate independent de influențele mișcărilor europene de avangardă (sesizînd, mai târziu, asemănările, autorul își va subintitula unul dintre manuscrise „schite și nuvele... aproape futuriste“). Nu știm însă cîte dintre ele erau deja elaborate în 1909, anul „inventării“ Futurismului european.

„Actul de naștere“ sau pseudonimul scriitorului a fost parafat abia în 1922 ; la începutul lui 1923, Tudor Arghezi îi publică – „subversiv“ și după o susținută persuadare – trei texte : „Pilnia și Stamate“, „Algazy & Grummer“ și „Emil Gayk“, în paginile revistei *Cugetul românesc*, unde Urmuz se regăsește alături de somități ale vieții publice și personalități universitare, dar și de numeroși scriitori moderniști (printre ei – Ion Vinea, Perpessicius, Adrian Maniu, Ion Călugăru). Etapa informală (așa-zicînd, *underground*) se încheie aici, iar destinul terestru al greșierului – peste puțină vreme, printr-o sinucidere misterioasă comisă în zona Șoselei Kiseleff. Din acest moment, începe un destin postum – el însuși „urmuzian“ – pe care discretul, cvasianonimul autor nici nu ar fi îndrăznit să-l imagineze. Cele aproximativ 40 de „pagini bizare“ salvate îl vor transforma, peste cîteva decenii, într-un clasic al literaturii de avangardă, beneficiar a mii de pagini exegetice, studiat în școli și universități, tradus în numeroase limbi de mai largă sau mai restrînsă circulație, omologat drept precursor al tuturor „revoluțiilor“ artistice ulterioare...

Dubla personalitate – diurnă și nocturnă, de grefier „burghez” la Curtea de Casație și artist meloman diletant –, solitudinea excentrică, oarecum ascetică, aerul de inocență conservată cu încăpăținare, dincolo de pragul maturității, enigmele biografiei, sinuciderea la o vîrstă tînără ș.a.m.d. îi vor asigura lui Urmuz o aură postumă în care tot mai mulți emuli nonconformiști își vor proiecta reprezentările mitizante, impregnate de aerul „anilor nebuni”.

Ar fi eronat să vedem în el – asemenea atîtor apologeți – un precursor *absolut* al noilor orientări artistice din veacul al XX-lea. Reprezentanți ai comicului absurd și ai poeziei nonsensului existau de mult în literatura europeană: *limerick*-urile lui Edward Lear, fanteziile lui Lewis Carroll, fumismele lui Charles Cros, Alfred Jarry și Alphonse Allais sînt doar cîteva exemple între altele, iar influența lor asupra primilor avangardiști români (Tzara, A. Maniu, Ion Vinea) este, ca și influența lui Laforgue, evidentă.

Aspecte ale mitului

Urmuz – profetul misterios și izolat al apocalipsei formelor tradiționale de expresie, ctitor și „herald al unui nou ev”. „Artistul *maudit*” Urmuz vs „burghezul” Dem. Demetrescu-Buzău. Urmuz – (anti)eroul luciferic, revoltatul prometeic, ascetul, damnatul, omul din subterană, victimă a societății; puristul absolutist, inadaptatul metafizic și tragic, purtător de *hybris*, cvasianonim, cu o biografie exemplară, chintesențializată abstract în mica-i operă. Urmuz – unic, original și original, distrugător, dar și regenerador al vechiului limbaj și al vechilor convenții. Urmuz – virus anarhic, nihilist într-o lume burgheză anchilozată. Urmuz – *alien*-ul, mutantul, copilul etern, „demascatorul” esenței corupte a lumii. Urmuz-sinucisul, reprezentant ironic al liberului arbitru, al „transcendenței goale”, al schizofreniei, alienării, dezumanizării și negativității moderne, al impasului autodistructiv. Urmuz – pionierul-explorator de teritorii necunoscute ale spiritului, pînă la găurile negre ale antimateriei. În toate ipostazele, Urmuz apare sub specia *absolutului* – mitul romantic al geniului cunoaște astfel o metamorfoză avangardistă, sub semnul „infinitalui mic”. De fapt, avem de-a face cu un „negativ” al Romantismului înalt, o variantă răsturnată a acestuia. Urmuz devine astfel un profet al Nimicului, al arbitrariului metafizic și al vidului, al antiumanului, al apocalipsei derizorii și al subversiunii generalizate într-o lume pe dos, „fără rost și necesitate”. O chintesență a spiritului modern și a artei moderne: originalitatea „absolută” se asociază imaginii

mitice a întemeietorului absolut. Mitul cosmogonic (o cosmogonie nihilistă, *à rebours*) se asociază mitului de sorginte platoniciană al artistului damnat, inadptabil la rigorile unei societăți meschine și, totodată, profet al unui „nou ev” (folosesc, desigur, accepția termenului „mit” într-un sens foarte larg).

George Ciprian, „profetul”

Primul promotor informal al scrierilor urmuziene a fost colegul de liceu și prietenul său George Ciprian, actor de comedie și viitor dramaturg de talent. Dacă e să dăm crezare propriilor afirmații (dar și unei notițe apărute în 1931 în *Contemporanul*), acesta le popularizase deja, în timpul Primului Război, împreună cu câțiva afini, sub forma unor improvizații teatrale în cafenele. Ciprian va merge pînă la a-l imortaliza pe Demetru Demetrescu-Buzău, sub numele Ciriviș (porecla lui din liceu), ca erou principal în piesa *Capul de rățoi* (1940), după ce, cu 12 ani în urmă, fusese acuzat de Arghezi pentru vina – imaginară – de a-i fi „furat” defunctului piesa de succes *Omul cu mîrtoaga* ! În ceea ce-l privește pe Ciriviș, acesta apare ca un personaj cvasimitologic, șef al unei confrerii parodic-subversive care-și propune să reabiliteze libertatea poetică, inocentă, aparent absurdă, în fața „logicii” și a convențiilor limitative ale condiției umane reificate. Primul text despre Urmuz – semnat C. – apare ca un necrolog discret, în ziarul *Dimineața* din 26 noiembrie 1923, în ziua înmormîntării.

George Ciprian, „Hurmuz” în *Contemporanul*, an III, nr. 45, 1925, pp. 4-5 : „Un nume necunoscut aproape, dar care e sortit să rupă vertiginos cătușele anonimatului”; „N-a scris nici romane, nici nuvele, nici teatru, dar a scris (...) ceva mai mult decît teatru, nuvele sau roman – sosuri învechite pe care burțile moderne le digeră, dar nu le mai savurează. Opera lui Hurmuz n-apartine nici unui gen literar și tocmai de aceea e menit să ocupe un loc deosebit în literatură”; „Hurmuz e un constructor de personaje bizare (...) manechine (...) pline de o sevă nouă înăuntrul lor”. „Hurmuz nu biciuiește nici moravurile nici caracterele – conform criteriilor răsuflete – ci biciuiește firea în cutele ei cele mai intime. Hurmuz biciuiește sensul și rațiunea lucrurilor care în sine nu reprezintă și nu rezolvă nimic”; „Zădărnicia vieții s-a cîntat în sute și mii de volume, dar nimeni n-a izbutit să o exprime mai plastic și mai concentrat în două imagini”; „Hurmuz găsește cuvîntul, îl trîntește și trece ușor înainte, avînd aerul că-și urmărește fabula care, de

fapt, e inexistentă"; „Ideia ridicolului și nimicniciei omului față de necunoscut, precum și ideia nonsensului general al existenței se degajează la fiecare pas în opera lui Hurmuz. Pentru mentalitatea mediocră Hurmuz apare ca incoerent și dezechilibrat – de aceea producția sa nici nu se adresează mulțimei"; „Cînd cele 7-8 bucăți ale sale vor fi strînse într-o broșură, Hurmuz va trăi în toate bibliotecile iubitorilor de lucruri alese – și va trece încă multă vreme pînă cînd imaginile sale îndrăznețe să aibă soarta cărților lui Stamate. Hurmuz e un năzdrăvan care se ia la harță cu natura și creiază alături de ea și în pofida legilor sale. Opera lui Hurmuz e răspunsul ironic al omului la ironia universală" (v. în acest sens și confesiunile din Tudor Mușatescu și Romulus Dianu, „Cu G. Ciprian despre el și despre alții", în *Rampa nouă ilustrată*, 13, nr. 2988, 9 ianuarie 1928, p. 42, G. Ciprian, *Cutia cu maimuțe*, Buc., Edit. Contemporanul, 1942, pp. 135-156, și *Măscărici și mîzgălici*, Ed. pentru Literatură, 1958).

Urmuz, „contimporanul" nostru

În cadrul rubricii „Note, cărți, reviste" din numărul 96-97-98 al revistei *Contimporanul* (1931), o notiță a lui Ion Vinea semnala prima editare în volum a schițelor lui Urmuz. Aflăm, totodată, că textele lui Urmuz erau deja cunoscute mediilor românești predadaiste: „Urmuz este titlul plachetei în care munca și elanul D-lui Sasa Pană a adunat cele cîteva fantezii ale genialului român, mort necunoscut în 1923. Unele dintre ele publicate din inițiativa D-lui Tudor Arghezi sînt cunoscute celor cîteva cari nu ignorau existența lui Demetrescu-Buzău (Urmuz) încă din anii războiului. Prietenul său Ciprian ni le recitea adesea în serile neutralității, epocă ce i-a inspirat lui Urmuz «Emil Gayk»". În continuare, este republicată demonstrativ o notă din *Contimporanul*, Anul V, No 71, 1926: „Foarte puțini știau că greșierul Demetrescu-Buzău (în articolul original numele e trecut greșit: Vasilescu-Buzău, *n.n.*) era originalul și tulburătorul Urmuz, autorul lui «Ismail și Turnavitu», revoluționar discret al literaturii românești și precursor ignorat al mișcării de avant-gardă, al prozei și poeziei în contrasens, al umorului nou, al liricei eliberate de logică și anecdotă din lumea întreagă (Urmuz-Dada-Suprarealismul, trei cuvinte cari stabilesc o punte, descifrează o filiațiune, lămuresc originile revoluției literare mondiale din 1919". Precursoratul avangardist mondial – și absolut – al lui Urmuz și, prin extensie, al avangardei românești nu putea lipsi, desigur, din discursul de legitimare al „contimporanului" Ion Vinea...

Tudor Arghezi, „botezătorul“

Postum, Urmuz intră cu adevărat în atenția publicului printr-un mic scandal de presă, înscenat de către nașul său literar Tudor Arghezi. Acesta acuzase, într-un „medalion“ din *Bilete de papagal*, I, nr. 16, 19 februarie 1928, un presupus plagiat după Urmuz în cazul piesei *Omul cu mîrtoaga* de George Ciprian. Avizat, dramaturgul îi va răspunde cu umor, semnînd... Demetru Dem. Demetrescu-Buzău... „Scandalul“ – foarte probabil regizat de cei doi, cu secret amuzament – se încheie așadar fericit : scopul fusese atins. Merită atenție și regia mitizantă : în articolul menționat, Arghezi rememora botezul „călugăresc“ al lui Urmuz, creionîndu-i un portret de om sfios și ciudat, din altă lume, pentru a observa în final „coincidența“ dintre scrierea amintitului articol și apariția, la Cîmpina, a revistei *Urmuz*, cu un „portret sintetic“ al idolului, reprodus în clișeu, fără ca desenatorul să-și fi văzut modelul *Contimporanul*, dar mai ales *Punct*, începuseră deja de cîțiva ani recuperarea/publicarea scrierilor urmuziene, cu excepția „Fuchsiadei“ și a bucății „Puțină metafizică și astronomie“. Mitizarea avangardistă, anunțată deja în *Contimporanul*, programatică în revista *Urmuz* a lui Geo Bogza (1928) și amplificată în revista *unu* condusă de Sașa Pană, însoțește prima editare în volum a textelor sale (în 1930, sub titlul *Algazy & Grummer*, la Editura Unu a aceluiași). Rezultat previzibil : Urmuz intră în „vizorul“ criticii literare... Scriu despre el G. Călinescu (în *Capricorn*, I, nr. 1, decembrie 1930), Pompiliu Constantinescu (în *Vremea*, IV, 162, 25 ianuarie 1931), Perpessicius (*Cuvîntul*, VII, nr. 2151, 1931), Lucian Boz (*Excelsior*, I, 19, 4 aprilie 1931), alături de autori insignifianți : S. (Șiclovanu) în *Excelsior*, I, nr. 2, 12 decembrie 1930, n.c. (Numa Cartianu) în revista craioveană *Radical*, II, nr. 10, 1930, m.c. (Mihail Cruceanu) în *Îndreptar*, I, nr. 12, octombrie 1930. Un alt prieten și fost coleg de liceu – poetul „gîndirist“ Vasile Voiculescu – îl va populariza pe 2 ianuarie 1932 prin intermediul unei emoționante conferințe radiofonice (pe atunci, autorul era director al emisiunilor literare la Radio ; textul va fi publicat de Ion Apetroaie în *Ateneu*, X, nr. 10, octombrie 1973, și conține observații relevante : apropieri de Mark Twain și Alfred Jarry, amintiri despre colegul „căpetenie, îndreptător“, „muzician“, „drăcos pînă la geniu“, „chinuit de probleme metafizice“ și „de un umor rece, cerebral, mai greu de sesizat și de gustat“). Apar și „emuli“ urmuzieni : de la epigoni fără har precum Moldov și Madda Holda (Magdalena Binder, sora lui Sașa Pană) pînă la autori afini precum Jacques G. Costin, Grigore Cugler sau Jonathan X. Uranus. Acuzat de epigonism, ultimul va simți nevoia

să se delimiteze de model („Către Ionathan X. Uranus, autorul lui Totog”) în *Bilete de papagal*, nr. 435, 11 iulie 1929, p.3., apud. Ionathan X. Uranus, *În potrivea veacului. Textele de avangardă (1926-1932)*, ediție îngrijită de Mariana Macri și Dorin-Liviu Bîțfoi, Ed. Compania, Buc., 2005, pp. 126-127; textul, semnat Ionathan X. Uranus, Polițist, are următorul motto : „Totog: Vax – Urmuz: omul cu mîrtoaga” și conține propoziții paradoxale de genul : „Urmuz e sufletul, e veșnicia, pe cînd Ionathan X. Uranus, adoptînd părerea dumitale, nu e decît o pîrticică din trupul acestuia (...) adică partea aceea care a intrat în pămînt spre descompunere și pentru hrana viermilor, care nu sînt altceva decît niște paraziți”). Proza majorității autorilor români de avangardă din acei ani – F. Brunea, I. Călugăru, I. Vinea, Jacques G. Costin, Filip Corsa, Sașa Pană, Geo Bogza, Gr. Cugler – se resimte, în doze variabile, de pe urma „efectului Urmuz” (critica va vorbi despre existența unui „urmuzianism” tipologic, oarecum ca în cazul balzacianismului, proustianismului sau gidismului...) Dar modelul urmuzian va fi asimilat, cu timpul, și de autori mai puțin sau deloc avangardiști. Argezi din *Cimitirul Buna-Vestire* și *Tablete din Țara de Kuty*. Eugène Ionesco și l-a revendicat drept precursor, alături de I.L. Caragiale și Jonathan X. Uranus. Afinități tipologice au fost identificate în portretistica „balzaciană” a prozatorului G. Călinescu. „Urmuzianismul” va fi, apoi, valorificat estetic în proza metafictională și post-călinesciană a Școlii de la Țirgoviște (Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu), în unele texte ale „oniricilor” din anii '60 (Leonid Dimov, Vintilă Ivănceanu, D. Țepeneag) sau ale unor autori izolați (de la Anișoara Odeanu la Mihai Ursachi, de la Iordan Chimet și Șerban Foartă la postmodernii ultimelor generații).

„Apostolii” de la unu

Editorialul „Urmuz”, cu care se deschidea efemera publicație cîmpineană din 1928 condusă de Geo Bogza și Al. Tudor-Miu, va fi urmat de un altul – „Urmuz premergătorul”, semnat de același Bogza, în deschiderea numărului omagial consacrat de revista *unu* cu ocazia tipăririi în volum a scrierilor urmuzlene (*unu*, nr. 31, noiembrie 1930). Pe lîngă reproduceri ale documentelor sinuciderii din presa anului 1923, numărul 9, ianuarie 1929, al revistei găzduiește cîteva evocări ditirambice : „Scurt-circuit Urmuz” de Stephan Roll și „Candelă-stea” de Geo Bogza ; numărul 31 din noiembrie 1930 cuprinde, la rîndul său, panegirice de Ilarie Voronca („Ascuțiți-vă așadar foamea”), Sașa Pană și Stephan Roll. Dacă Sașa Pană insistă asupra revoltei

sociale a grefierului sufocat de convențiile meschine ale burgheziei, Geo Bogza accentuează dimensiunea poetului *maudit*, iar Voronca subliniază puritatea și singurătatea gestului său profetic și negator. În „Urmuz premergătorul”, Geo Bogza nu se sfiște să-l așeze pe Urmuz „alături de Eminescu” (dar și de Poe, Rimbaud, Chaplin și Buster Keaton), după ce în manifestul revistei *Urmuz* îl apropiase de Iisus... Necesitatea de legitimare internă a avangardei autohtone prin intermediul unui mit fondator devenise imperioasă. Cercul *Contimporanului* încercase deja să-și găsească o legitimitate în „abstracționismul” artei populare și în stilizările artei bizantine. Legitimarea externă, prin Brâncuși și Tzara, nu era nici ea suficientă.

În subcapitolul „Urmuz și avangarda” al monografiei sale din 1970, Nicolae Balotă a insistat venit asupra acestei mitizări interbelice, vorbind despre „fervoarea religioasă” a adeptilor dadaisto-constructiviști și suprarealiști: pentru ei, Urmuz este „profetul autentic”, deci „refuzat”, exemplar prin „revolta sa și saltul săvârșit prin scrisul său într-un univers inedit”. Scenariul conține aproape toate elementele religioase necesare unui cult: misterul existențial, „martorii” (prieteni, artiști apropiați, foști colegi de la liceul bucureștean „Gheorghe Lazăr”), „botezătorul” (Tudor Arghezi), apoi, în cercuri succesive (deși strâmte), „apostolii” avangardiști – Ion Vinea, Marcel Iancu, Jacques G. Costin, Geo Bogza, Lucian Boz, Sașa Pană, Ilarie Voronca, Stephan Roll, Jonathan X. Uranus. Se adaugă faptele „exemplare” (relatate de G. Ciprian, V. Voiculescu sau M. Cruceanu) și coincidențe „revelatoare” (de ex.: cele relatate de T. Arghezi). Numai minunile mai lipsesc...

Primii „convertiți” – critica modernistă interbelică

Dincolo de fervoarea militant-hagiografică a emulilor, „Lectura paginilor urmuziene confirmă, în esență, observațiile și intuițiile descendenților avangardiști, care au pus câteva accente exacte și prompte acolo unde critica „oficială” a ezitat ori s-a menținut, cu puține excepții, la suprafața textelor” (Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Ed. Minerva, 1990). În calitate de mărturisitori și apologeți, tinerii poeți „revoltați” au alimentat și, într-un fel, au orientat receptarea critică prudent-conservatoare...

La început mefienți, criticii de prim-plan (Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, Tudor Vianu) sînt, treptat, convertiți. Din rîndul lor se va desprinde primul „canonizator” autentic – e drept, ambiguu: G. Călinescu în „Curs de poezie” (1939) și *Istoria...* (1941).

Primul critic-apologet a fost Lucian Boz – tânăr comentator de plan secund al epocii, cunoscut ca emul „ecumenic” al avangardei și al literaturii noii generații. Cele mai importante articole encomiastice sînt „Jocul minții cu moartea”, în *Excelsior*, I, nr. 18, 4 aprilie 1931, p. 6-8, și „Sub semnul lui Urmuz” în *Ulise*, anul I, no. 3, octombrie 1932, pp. 2-3. Extrasele pe care le voi prezenta în continuare insistă asupra caracterului spiritual-religios al operei, fiind mai aproape de sensibilitatea „tinerei generații” a anilor '30 decît de avangarda propriu-zisă : „Ca valoare explicativă, este în apropierea enigmaticelor *Saisons en Enfer* (sic !), *Igitur* sau *Coup de des*.” ; „Vacuitatea de gîndire : primul lucru care te izbește. Fervoarea aderenților va descifra totuși în curînd simboluri” ; „Opera lui Urmuz este semnificativă pentru că însăși lipsa de speculație teoretică este o atitudine cugetată. Dar opera urmuziană, superbă teratologie a intelectului, trimisă spre edificarea noastră, trebuie înțeleasă ca o chemare la ordine” ; „Nu va trece mult timp și opera lui Urmuz va fi interpretată ca un apocalips, ca o izbăvire întru duh, ca o reintegrare într-un paradis de gîndire purificat și nativ. În fond, Urmuz satisface o tinerețe pornită pe frondă și negare absolută. Sub semnul lui trăești un nihilism liric, o oscilare între invenții scenice și verbale și teoretizări strict logice” ; Ca în *Ultimul om* de Max Picard, „fenomenul magic postulat de Urmuz indică o conexiune reală, generatoare între creatură și nume” ; Urmuz și Rimbaud „au început un război, amîndoi, cu gîndirea, cu formele și tiparele stabilite de milenii, și vai de acela ce cade în mîinile unui Dumnezeu de biologie, viu” ; „experimentul Urmuz, dacă este urmărit cu seriozitate, dacă e pătruns pînă în cele mai adînci coridoare ale subteranei sale, ne duce spre ultimul cerc al Cetății Dite, unde este locul trădătorilor întru asasinarea duhului” ; „Iată pentru ce Urmuz este heraldul unui nou ev”. Spiritualism ? Cel puțin Boz îl compară pe Urmuz cu tilharul din stînga Mîntuitorului, spre deosebire de Geo Bogza care-l compara direct cu Iisus : „Umorul lui Urmuz este inexistent sau este o mască asemeni acelor hidoase măști totemice ale genialelor tragedii ioniene, ascunzînd totuși cu iscusință tragicul. Risul lui Urmuz, pantomimele și marionetele lui, rînjete fără scăpare ca tilharul din stînga, care și răstignit, mai ricanează”. Ar fi de notat faptul că un „urmuzian” paradoxal precum Ionathan X. Uranus (Marcel Avramescu) va urma un itinerar ex-centric, redimensionîndu-și urmuzismul prin intermediul ezoterismului tradiționalist al lui René Guénon spre a îmbrățișa, ulterior, credința ortodoxă. Urmuz trebuie privit, prin urmare, și ca o punte iradiantă : între estetism și avangardă, între avangardă și o presupusă tradiție balcanico-folclorică, între avangardă și spiritualismul tinerei generații interbelice,

între avangardă și proza modernă a unor T. Arghezi și G. Călinescu, între avangardă și „teatrul absurdului” etc.

Semnificative sînt și apropiierile pe care Boz le face, în articolele sale, între Urmuz și *Tabletele din Țara de Kutu* ale lui Arghezi, între Urmuz și Bacovia (în *Cartea cu poezi*), între Urmuz și Max. Blecher. Ele vor fi preluate mai târziu – involuntar sau nu – de către exegeza postbelică.

Aproape toată critica interbelică „de autoritate” care s-a pronunțat despre textele lui Urmuz după apariția lor în volum (1930) a insistat asupra meritelor de „precursor” ale autorului. Singura excepție o constituie Perpessicius, în „Schite fantastice”, *Cuvîntul*, VII, nr. 2151, 1931, retipărită în 1938 în *Mențiuni critice IV*, căruia îi aparțin și cele mai pătrunzătoare observații analitice. În opinia lui Perpessicius, „dincolo de spațiul literaturii fantastice contemporane”, Urmuz „nu poate fi socotit premergător”, căci „fanteziștii” Ion Vinea, Adrian Maniu, Felix Aderca sau Ion Călugăru, anteriori ca formație, nu puteau fi influențați de el. Opinie singulară, deși întru cîtva amenabilă.

Pe autorul „Cronicarilor”, E. Lovinescu l-a ignorat complet în calitate de critic (deși referirile la el nu lipsesc din *Agende*, iar într-o notă din 30 iunie 1929 menționează o relatare – în cenaclu – a lui G. Ciprian „din repertoriul lui Hurmuz”). Faptul a fost taxat dur de F. Aderca în 1937, cu ocazia apariției *Istoriei...* actualizate (v. „Oameni și idei la cîntar”, în *Adevărul*, an LI, nr. 16466, 3 octombrie 1937, p. 1-2, rubrica „Contribuții critice”, unde îi reproșează criticului „o uitare extrem de regretabilă”: anume, „extraordinarul, năstrușnicul, unicul și genialul Urmuz”, v. E. Lovinescu. *Sburătorul. Agende literare V 1926-1929*, ediție îngrijită de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, note de Alexandru George, Margareta Feraru și Gabriela Omăt, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Academia Română, Institutul de Teorie și Istorie Literară „G. Călinescu”, Editura C.N.I. „Coresi” S.A., București, 2001, p. 561). Într-un pamflet intitulat „Criticul de porțelan”, publicat în *Lumea românească*, an I, nr. 10, vineri, 11 iunie 1937, H. Bonciu – vexat de judecățile aceluiași critic – e apostrofat nemilos, cu formulări preluate vădit după Camil Petrescu, cel din „Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile”: „abil farmacist de alifii incolore și nemirositoare (...) sînt încredințat, de altfel, că și din vina lui s-a sinucis Urmuz, în vreme ce furnizorii de apă chioară pe care i-a răs-căcărat de-atunci încoace sînt desființați de timp încet, dar sigur”... Lui Urmuz i-au acordat în schimb atenție majoritatea membrilor „celei de-a treia generații post-maioresciene”, în speță Pompiliu Constantinescu, Tudor Vianu și – mai ales – „ereticii” G. Călinescu. Cum am văzut,

Perpessicius caracteriza producțiile urmuziene drept „schite fantastice” (formulă ce dă și titlul articolului său). Mențiune importantă, căci ea are meritul de a-l scoate pe Urmuz de sub incidența unei lecturi în cheie „realistă”, plasându-l în sfera literaturii non-mimetice. (Proza fantastică era în acel moment singura specie non-mimetică valorizată pozitiv de critica noastră modernistă...) Autorul trece, oricum, dincolo de suprafața „amuzantă” a textelor, observînd, printre cei dintîi, derizoriul caracter *teatral*, de artefact și de *guignol* al sinteticelor „personaje”. Sintem la egală distanță atît față de caracterul tragic, sublim atribuit lui Urmuz de avangardiști, cit și față de acela de „farsă” minoră. Intuiția lui Perpessicius privind „noua mitologie” urmuziană a fost confirmată de cei mai importanți critici postbelici care s-au pronunțat despre „paginile bizare”. Sergiu Pavel Dan îl va include mai tîrziu pe Urmuz în studiul despre *Proza fantastică românească* la capitolul „Fantasticul absurd” (Editura Minerva, Colecția „Momente și sinteze”, București, 1976, pp. 300-303), alături de autori precum Gib Mihăescu, Ion Vinea, M. Blecher, Emil Botta.

O opinie în parte comprehensivă, în parte depreciativă este exprimată de Pompiliu Constantinescu în *Vremea*, IV, nr. 162, 25 ianuarie 1931, p. 5 („Urmuz”). Criticul indică două niveluri de lectură a textelor urmuziene, justificînd, în primă instanță, impresia defavorabilă resimțită de un cititor obișnuit. El are însă grijă să specifice faptul că o asemenea impresie ar fi rezultatul unei lecturi superficiale: „La o lectură puțin atentă, îndrăznelile de fantezie ale lui Urmuz par glume sinistre sau fantomaticele jocuri ale unei minți alienate”. Superficială, dar... justificată prin caracterul „absurd” al scrierilor: „Într-o bună măsură, absurdul acestor povestiri participă la ambele impresii”. Ideea absurdului urmuzian – înțeles ca haos al reprezentării care agresează spiritul „clasic”, educat în spiritul mimesis-ului tradițional – va face carieră în critica românească din deceniile șapte și opt. La fel și valențele recunoscute de Pompiliu Constantinescu – precursoratul, spiritul antiburghez și anticonvențional, ingeniozitatea și conștiința artistică („Titlul de precursor îi aparține ca o meritată medalie, fiindcă Urmuz a încercat o evadare din platitudinea burgheză, prin grotesc și ilogic, susținut de o ingeniozitate în care se străvede și intenția de artă”). Urmuz – adaugă criticul – „a avut simțul unui pitoresc placat pe absurd și uneori umorul stilistic al asociațiilor disperate”, adăugînd că expresii absurde ale lui Urmuz au fost adoptate de unii scriitori moderniști (ex.: „fanteziștii umoriști” T. Arghezi, I. Călugăru), devenind un „procedeu”. Cu toate acestea, „minoratul” textelor urmuziene e decretat fără drept de apel. La fel – caracterul lor neprofesionist.

Percepția amatorismului de „începător” se întemeia pe caracterul extravagant al textelor, „bizar” pentru orizontul de așteptare al epocii, dar și pe puținătatea scrierilor, dintre care doar câteva au fost publicate în timpul vieții autorului. Impresia de „farsă” nu poate să înșele: „Aerul de farsă al scrisului lui Urmuz e încă semnul unei creații minore și cam haotice a unui începător care n-a posedat și mijloacele depline ale artei, spre a-și fixa o personalitate trainică, dincolo de ciudățeni și mistificări voite”.

În *Adevărul*, XLIV, nr. 14421, 21 ianuarie 1931, Șerban Cioculescu menționează fugăr – într-o notă despre *Anul literar 1930* – volumul „regretatului Urmuz”. În ceea ce-l privește pe Vladimir Streinu, acesta se va pronunța indirect, incluzînd câteva „extrase din proza ciudatului Urmuz” în antologia sa din 1943 (*Literatura română contemporană*, Ed. Casa Școalelor)...

Primul critic important – nu de prim-plan, la acea dată – care s-a pronunțat despre scrierile lui Urmuz este însă G. Călinescu, în primul număr al „bizarei” și efemerei sale „reviste lunare de critică și literatură” *Capricorn*, din decembrie 1930 („Editarea postumelor lui Urmuz...”, notă plasată în finalul secțiunii „Bibliografie critică”). Gestul revistei unu e privit ca „o faptă care merită, prin generozitatea ei, toate laudele” și care oferă istoricului literar „un instrument pentru înțelegerea unor forme mai nouă de literatură”. Însemnătatea ar fi, prin urmare, documentară. Verdictul estetic este, în consecință, foarte dur: „simple elucubrații premeditate, fără un sens mai înalt”. Apreciind, totuși „inteligența vie”, umorul „inocent și rafinat”, ingenioasele bufonerii lucide, asemănătoare „jocurilor estetice pe care le profesează în glumă școlarii” (cu deosebirea că la Urmuz „asocierea e mai adîncă și neprevăzutul mai savant”), criticul atrage sever atenția că „nu trebuie să se exagereze crezîndu-se că Urmuz poate însemna și un nume”.

Însă, chiar dacă va reedita ulterior multe dintre aceste judecăți și prejudecăți, începutul „canonizării” critice a lui Urmuz i se datorează aceluiași Călinescu... Numărul semnificativ de pagini pe care i le rezervă în „Cursul de poezie” susținut la Universitatea ieșeană în 1938 și publicat în volumul *Principii de estetică* (1939), ca și spațiul acordat în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* – cel mai amplu de care beneficiază un avangardist! –, mărturisește un interes special și, poate, o secretă fascinație pe care criticul o va specula în romanele sale. „E pentru prima oară cînd estetica zisă modernistă, pornind dinspre futuriști și de la Dada, pătrunde în învățămîntul superior pe ușa de onoare”, notează în jurnalul său Șașa Pană despre „Curs...” (v. *Născut în '02*, Editura Minerva, București, 1973, p. 578). Același lucru s-ar putea spune însă și cu

privire la *Istoria...* din 1941. Este pentru prima oară când Urmuz pătrunde într-o istorie literară de prim-plan. Gestul călinescian – oricît de ambiguu – poate fi privit și ca o replică la adresa autohtonismului antimodern aflat în ascensiune...

Urmuz în *Istoria...* lui G. Călinescu

Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent conține cîteva comparații relevante între diferiți scriitori, „mari sensibili schimonosiți” (sau *manieriști*, în sensul lui G.R. Hocke...) și autorul *Paginilor bizare*. În fond, Călinescu însuși e un „sensibil schimonosit”, un manierist genial cu bovarismul clasicității...

De o „încîntătoare neghiobie”, amestec de „idei culte și de naivități”, unele versuri ale pitarului Hristache par, în lectura inversă a lui Călinescu, „fabricate” de Urmuz. Proza „excepțională și revoluționară” a lui D. Anghel părăsește „adesea pe nesimțite” comparația simplă „pentru o asociație plastică, dînd naștere la un univers nou fantastic, creat după legi absurde din simplul plac al ochiului. Acesta e stilul Arghezi și Urmuz. Doctorul, trăsura și caii sînt văzuți într-o compoziție sincretică. Mîinile, ochii se tratează monografic ca piese scăpînd din trup cu o viață proprie”. Constatare subtilă, valorînd cît întreg capitolul dedicat autorului „Fuchsiadei”! În *Paradisul suspinelor* al lui Ion Vinea „se întilnește și metoda lui Urmuz, excesul de importanță dat laturei minerale a omului în portretul Domnului cu Servieta, redusă la limitele seriozității descriptive”. Nu lipsesc observații cu caracter mai general, indicînd o tradiție „urmuziană” specific locală. Mentalitatea populară „balcanică” a țigoveților munteni in-formează arta cultă a „marilor sensibili schimonosiți” (printre care și Urmuz), iar muzica orientală apare – observație fină! – ca un simbol al acestei categorii artistice: „muzica orientală prin monotonia și chiar obscenitatea ei, amestecată însă cu delicate urcușuri lirice, poate sluji ca simbol al acestei categorii de autori care a dat pe Anton Pann (și înainte pe pitarul Hristache), pe Caragiale, pe Minulescu, pe Barbu (care se crede așa de altfel decît Arghezi), pe Arghezi, pe Mateiu Caragiale, pe Urmuz și alții, pe marii sensibili schimonosiți”.

Poezia ludică a lui Arghezi din *Hore* este plasată – apoi – în zona nonfigurativului de extracție folclorică, pentru Călinescu folclorul fiind adevăratul nostru clasicism și, totodată, un filon „specific” al poeziei pure: „Intenția de joc se face din ce în ce mai clară în poezia lui Arghezi, ca dealtfel în toată lirica română și, lucru de reținut, pe un punct moderat în linia lui Urmuz și deci mai cu seamă pe

terenul genurilor clasice și mai ales în baza folclorului. A lua fabula, descîntecul, doina, a le încărca de imagini și viziuni turburi sau măcar de colori, a le scoate însă din orice mișcare utilitară, iată metoda. Descîntecul se face o cantilenă grotescă, fabula o etică simulată de imagini“. Regăsim aici punctele de vedere ale artiștilor expresioniști de la *Gîndirea*, ale „primitiviștilor“ moderni, ale lui Ion Vinea și Marcel Iancu, Lucian Blaga și Ion Barbu. „Absurditatea“ alăturărilor din capitolul „Dadaști, suprarealiști, hermetici“ al *Istoriei...* apare astfel pe deplin motivată. Ca și încadrarea în „grupa suprarealiștilor“ a prozei mateine, dacă vedem în Suprarealism acea „lumină rembrandtiană“ (prețuită de Ion Barbu) sau *Stimmung*-ul, emoția stranie din pictura metafizică a lui Giorgio de Chirico... În definitiv, ceea ce-i apropie pe Tzara, Urmuz, Ion Vinea, Mateiu Caragiale, Ion Barbu sau Geo Bogza este „sensibilitatea schimonosită“, manieristă...

Mai mult decît alți critici interbelici, G. Călinescu subliniază „finețea evidentă“ a spiritului urmuzian. Este apreciată cu deosebire singularitatea insolită, modernitatea radicală a autorului apărută parcă *ex nihilo*: „E chiar un fenomen ca, într-o vreme în care poezia noastră era încă în continuarea lui Coșbuc, să apară atitudini de acestea de negație estetizantă“ (*Istoria...*, ediție nouă, revăzută de autor, text stabilit de Al. Piru, Ed. Vlad & Vlad, Craiova, 1993, pp. 888-889). Urmuz apare însă ca un autor solar, de tip clasic, la care „divagația morbidă a spiritului este exclusă“. Prozele sale vădese o „luciditate“ amuzantă, care nu pierde niciodată controlul și care (spre deosebire de dicteul automat al suprarealiștilor „gravi“ și „lirici“) produce risul. Cum? Prin „calambururi de esență sofistică“ manifestate prin relațiuni „absurde și totdeodată cu aparențe de corectitudine“. Criticul rămîne însă mereu la suprafața textului. Apropierea „jovialității“ lui Urmuz de fumismele lui Alfred Jarry și Charles Cros, stabilită în „Curs...“ (și deja loc comun al receptării avangardiste), e corectă; percepția rămîne totuși a unor simple „farse“, fără un sens mai adînc. Este subliniat, apoi, divorțul dintre „stil“ și „semnificație“ („mișcarea portretistică e cea academică, însă cuprinsul e absurd“), simularea atitudinii clasice fiind – Bergson *dixit* – generatoare de comic („demnitatea stilistică, liniștea de mare prozator clasic, din care, firește, iese și comicul“). Preluînd informațiile oferite de Eliza Vorvoreanu despre geneza „paginilor bizare“, criticul subliniază – în *Istoria...* – imaginea unui Urmuz-parodist al academismului: „Numai pentru a-și distra frații și surorile, Urmuz compune niște false automatisme, parodiînd academismul prozei curente“. Se insistă mereu asupra caracterului „bufon“, care – din punct de vedere filozofic – e „sofistic“; „Pilnia și Stamate“ e o

„bufonerie lucrată lucid, parodiind descripția cadrului în romanele curente și făcând o serie de calambururi de esență sofistică prin duplicitatea de sens a cuvintelor”. „Absurditatea cea mai izbită” este „Ismail și Turnavitu”, „portretistică solemn academică și parodie a obișnuințelor burgheze, în care se face mereu confuzie între cele trei regnuri, animal, vegetal și mineral”. În fine, prin lentila estetică modernistă a autorului „Cursului de poezie” producțiile urmuziene se văd ca niște simulacre ludice placate pe vid: „A avea aerul că povestești fără să povestești nimic poate duce la un epic pur”. „Caz-limită”, fabulă „Cronicari” e privită din perspectiva unei estetici puriste, conform căreia „poezia este un mod ceremonial, inefficient de a comunica *forma goală a activității intelectuale*. Ca să se facă înțeles, poeții se joacă, făcând ca și nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decît nevoia fundamentală a sensului uman de a prinde sensul lumii” (1971, pp. 92-93). „Urmuz – adaugă G. Călinescu vorbind despre «Cronicari» – a făcut și o fabulă pură, condusă după canonul clasic, dar fără sens”. Mai exact – o fabulă „fără anecdotă, o poezie epică pură, așa cum S.J. Perse a scris în *Anabase* un poem epic pur” (1993, p. 889).

După cum se știe, Tudor Vianu nu s-a ocupat de Urmuz în *Arta prozatorilor români* (neluîndu-l, pesemne, în serios ca prozator), dar l-a considerat un „material didactic” suficient de interesant pentru a ilustra un capitol al volumului *Figuri și forme literare* (Editura Casa Școalelor, București, 1946, pp. 177-182, cap. „Locuri comune, sinonime și echivocuri”). Printre trăsăturile stilistice identificate de autor se numără persiflarea clișeului, satira locului comun (acesta adăpostind cel mai adesea generalitatea ideii și absența emoției). Importanța scrierilor lui Urmuz rămîne documentară („un document lingvistic de mare însemnătate, un prilej de a demasca unele din procedeele limbii”), limbajul urmuzian conținînd „vocabule, nonsensuri de genul celor pe care le folosea Lewis Carroll” („nonsensurile prin echivoc ale lui Dodgson”). Dezacordul urmuzian în raport cu „folosința obștească a cuvintelor” țintește, într-adevăr, luminarea „non-sensurilor realității”. Pe urmele lui G. Călinescu, Tudor Vianu cade însă în capcana „iluziei realiste”: „Ridiculizarea clișeelelor e un mijloc curent în umorul realist” (p. 178). Dezvăluind unul dintre „paradoxurile” avangardismului, esteticianul tinde să explice totul prin echivocul semantic, automatism și convenție: „dezvoltarea echivocurilor stă la originea multora din fabulele și metaforele poeților. Dar (...) respingerea unei convenții a automatismului nu-l scutește pe Urmuz să cultive o convenție a efectelor comice, să substituie, cu alte cuvinte, o convenție prin alta” (p. 182). O afirmație care va deveni ea însăși loc comun... Notabilă rămîne totuși

analogia „cratyliană” dintre personajele lui Urmuz și Humpty Dumpty din *Through the looking glass – And what Alice found there*: „Numele meu înseamnă forma mea”.

Sub zodia realismului socialist. Urmuz la index și... la pachet

Prejudecățile călinesciene care au însoțit receptarea lui Urmuz sînt bine cunoscute. Unele dintre ele vizează spiritul avangardist în genere. În perioada dogmatică a anilor '50, Călinescu va respinge atît scrierile lui Urmuz, cît și pe cele ale „transfugului” Eugen Ionescu, de pe poziții „optimiste”, realist-socialiste și – totodată – în numele clasicismului. Dar nu era oare jidanovismul o formă mutantă de clasicism, ideologic proletarizată? Într-o „temă” apărută în revista *Teatrul* din aprilie 1970 („G. Călinescu și teatrul „abstracționist””, reluată în *Teme I*, Ed. Cartea Românească, București, 1971, pp. 41-48), Nicolae Manolescu demontează sagace prejudecata clasicizantă: „Cînd spunînd cuiva te iubesc! ni se răspunde șapte, am înțeles că universul a început să se desfacă”, scrie G. Călinescu într-o „cronică a optimistului”, consacrată „Abstracționismului muzical”. Vasăzică, pentru autorul *Bietului Ioanide*, abstracționismul – în muzică, în pictură, în teatru – este o încălcare a legilor realului, spre deosebire de realism, care ar consta în respectarea lor”. În numele acestei concepții, G. Călinescu admite, în principiu, „absurdul” literaturii lui Urmuz și Eugène Ionesco, dar le respinge valoarea. Asemenea compunerilor lui Urmuz (care „nu puteau depăși limitele unor farse”), pentru G. Călinescu, întreg avangardismul e „o experiență utilă pentru artă, sfărîmătoare de prejudecăți, dar incapabilă să producă opere mari”. Devine limpede – observă Nicolae Manolescu – faptul că „Ionescu și Urmuz sînt respinși fiindcă opera lor nu respectă această proporție ideală”. În treacăt fie spus, în contextul politic al dictaturii proletariatului, argumentele lui Călinescu aveau și o altă miză decît cea estetică, o miză cu implicații politico-ideologice vizînd acomodarea opțiunii „clasicizante” cu tezele „realismului socialist”. Argumentul călinescian, deși „foarte ingenios”, implică – potrivit lui Nicolae Manolescu – o confuzie. Căci abstracționismul (așa cum îl înțelege G. Călinescu) „nu e, de fapt, o încălcare a legilor realului și nu se opune realismului, ci este o încălcare a convențiilor realului și se opune academismului artistic. Legea ține de structura organică, convenția de forma de manifestare. Sigur că convenția (sic!) reflectă legea, dar o și ascunde în același timp. A

pătrunde în esența realului înseamnă a-i descoperi legile, înlăturînd, la nevoie, convențiile, îndoindu-te de ele, ironizîndu-le, distrugîndu-le" (ibid. p. 42). Spre deosebire de cazul lui G. Călinescu, poziția lui Nicolae Manolescu este însă exprimată într-un context favorabil „reabilitării esteticului” și a „poeziei pure”.

De fapt, în virtutea concepției monumentaliste a lui G. Călinescu, Urmuz era condamnat la statutul de creator minor. Cel mult i se conced, amabil, influența în posteritate și rolul de inovator în sfera conștiinței artistice: „De bună seamă, acestea nu sînt decît glume inteligente, și nimeni nu are pretenția de a le vîrî în marea literatură. Ele au avut însă o neașteptată înrîurire și au slujit la lărgirea conștiinței estetice” („Curs de poezie”, în G. Călinescu, *Universul poeziei*, antologie cu o prefață de Al. Piru, Ed. Minerva, București, 1971, pp. 36-44). Că au avut o neașteptată înrîurire o arată opera lui G. Călinescu însuși. În mai sus-citatul articol, Nicolae Manolescu observa că literatura acestuia „fiind în cea mai mare parte convențională în sens superior (și poezia, și *Cartea nunții*, și *Enigma Otiliei*, și *Șun*), cunoaște totuși anume momente de îndoială. Conformismul scriitorului (care este totuna cu clasicismul lui) face, în asemenea momente, loc ironiei față de convenții. Criticul abstracționismului este, el însuși, un abstracționist. Acest aspect al operei lui G. Călinescu n-a fost luat suficient în considerare” (p. 43). În sprijinul acestor afirmații sînt luate ca exemple două „cronici ale mizantropului”. În „Sinuciderea” (apărută pentru prima dată în *Adevărul literar și artistic*, 1937) este tratat pe o pagină, în maniera burlescului urmuzian, „subiectul din *Ion* al lui Rebreanu”. „Foarte urmuziană” (și „ionesciană” în același timp) e considerată și „Fobia zgometului”. (*idem*, 1938). Cele mai „concludente” exemple de „abstracționism” sînt identificate însă în teatrul călinescian, mai precis în *Napoleon și Sfînta Elena* și, respectiv, *Despre minie*. Pe alte coordonate, observațiile despre „Sinuciderea” vor fi reluate, mai tîrziu, și în *Arca lui Noe. Eseu asupra romanului românesc*, I, Ed. Minerva, București, 1980), apreciindu-se că „Acest concis roman burlesc seamănă pînă la un punct cu „*Pîlnia și Stamate*” și cu celelalte ale lui Urmuz” (1998, p. 221).

Prin această „psihanaliză” a confuziei lui Călinescu, autorul „Contradicției lui Maiorescu” pune de fapt în evidență ambiguitatea atitudinii călinesciene față de scrierile lui Urmuz. Pe de o parte – atracție, chiar fascinație (dovadă atenția acordată în cadrul a două lucrări „canonizatoare”, dar și promptitudinea recenzării ediției din 1930). Pe de altă parte – atitudine magisterială, condescendentă în aparența ei „generozitate”. Ceea ce Călinescu „refulează” este tocmai urmuzianismul, dar – după cum se știe – refulatul are obiceiul de a

se întoarce. În plus, cu excepția lui Alexandru George și a lui Tudor Topa, prozatorii din Școala de la Tîrgoviște (Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu), ieșiți din „mantaua” prozei călinesciene, vor valorifica masiv latura „urmuziană” a maestrului (amintind flaubertianul *Bouvard et Pécuchet*). Este suficient să ne gândim la *Sinuciderea din Grădina Botanică* a lui Radu Petrescu (titlu de două ori semnificativ, trimițând atât la textul „Sinuciderea” al „mizantropului”, cât și la sinuciderea lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău).

În anii '50, autorul lui „Algazy & Grümmer” este pus la index. Atâtea cite sînt, referirile mai serioase la Urmuz apar abia în perioada de incipientă destalinizare din preajma lui 1956. Reacionînd – în cadrul unei campanii comandate de regim – la publicarea în *Encyclopédie de la Pléiade*, Gallimard, Paris, 1957, a unor contribuții semnate de Virgil Ierunca (între acestea – și un articol despre Urmuz), același G. Călinescu înfiera, în două articole publicate în *Contemporanul* și reluate în *Glasul patriei*, „malformarea” imaginii literaturii române în Franța de către „iresponsabilul” exilat anti-comunist: „Ei bine, care este rezultatul exercițiilor enciclopedice ale lui V. Ierunca? D. Raymond Queneau, în prefață, e convins că literatura română, veche de vreo două sute de ani, a adus *notamment* două contribuții interesante literaturii mondiale, Caragiale et Urmuz. În fond, V. Ierunca nu e vinovat. Eminamente nescios, un Rică Venturiano la Paris, a scris cum l-a tăiat capul” („Un enciclopedist”, *Glasul patriei*, reprodus din revista *Contemporanul*, nr. 14, 12 mai 1957, p. 2). Curînd, imaginea lui Urmuz va fi însă repusă în circulația publică prin intermediul cărții memorialistice *Măscărici și mîzgălici* a lui G. Ciprian (1958). Spre deosebire de tonul condescendent al lui G. Călinescu, fostul coleg și prieten al lui Urmuz îi dedică acestuia pagini afectuos-admirative. Strategie nu lipsită de abilitate. În 1922-1923, Arghezi îl publica pe Demetru Demetrescu-Buzău în *Cugetul românesc*, uzînd de un procedeu „urmuzian” – plasarea unor texte „bizare”, bulversante, în interiorul unei gazete politice „onorabile”, serioase și grave – un „virus” anarhic infiltrat discret, subversiv și ironic într-un organism rigid și „oficial”. De astă dată, vîrstnicul comediant își readucea în atenție amicul sinucis, folosindu-se de o strategie „la pachet”, adaptată rigorilor epocii. Sub masca bufonă a memorialisticii și a portretisticii bonome, el reproduce fabula „Cronicari” alături de fragmente ample din „Algazy & Grümmer”, „Pilnia și Stamate”, „Ismail și Turnavitu”, reia cîteva pasaje din articolele interbelice de susținere a lui Urmuz, iar către finalul cărții citează integral propria-i piesă nonconformistă, *Capul de rățoi*. Prudent, memorialistul își ia necesarele măsuri de protecție împotriva cenzurii, evocîndu-și entuziast activitatea dramatică din anii „puterii populare”.

Pe coordonatele literare ale poststalinismului, istoria interbelică se repetă *altfel*: primul său „profet”, G. Ciprian, îl readuce în atenție pe Urmuz (vezi mai sus), iar primul său editor, Sașa Pană, îl repune în circulație. Mai întâi în 1969, prin intermediul *Antologiei literaturii române de avangardă*, Cuvînt introductiv de Matei Călinescu, Editura pentru Literatură, București, 1969, apoi prin reeditarea – adăugită – a *Paginilor bizare* (Editura Minerva, București, 1970). *Avangardismul poetic românesc* al lui Ion Pop (EpL, 1969) și monografia *Urmuz* a lui Nicolae Balotă (Ed. Dacia, Cluj, 1970) vor „dubla” exegetic travaliul editorial al arhivarului avangardei românești...

Recuperarea poststalinistă. Urmuz și „rădăcinile sale folclorice”

Ideea „rădăcinilor folclorice” urmuziene va fi redimensionată în perioada „dezghețului” de după 1965. Nevoia inventării unei tradiții locale a avangardei – răspunzînd nevoii similare a avangardiștilor din anii '20 – nu avea alt punct de sprijin intern decît folclorul popular, „primitiv”. Un punct de vedere asemănător (deși mai complex) despre relația dintre folclorul autohton – privit ca formă de clasicism *sui-generis* – și literatura avangardistă avansa și G. Călinescu în *Istoria...*, vorbind despre „dadaismul poporan” și despre „folclorul suprarealist” din „Domnișoara Hus” de Ion Barbu. Într-un articol intitulat „Uimitoarea carieră a risului lui Urmuz” (în *Argeș*, nr. 2, iulie 1966, p. 15) un Mihail Diaconescu aprecia că umorul lui Urmuz „are rădăcini în folclorul românesc”. Nu fără temei, autorul exclude ideea unei înrudiri structurale între „metoda” lui Urmuz și iraționalismul suprarealist, textele urmuziene fiind „departe de teoriile despre inconștient ale lui Freud, de intuiționismul reacționar al lui Bergson și de anarhismul lui Breton”. Recuperarea „folclorizantă” – în acord tacit cu agenda ideologică a noului regim – va fi redimensionată la începutul anilor '80 de „recuperarea protocronistă”. În plină „destindere” poststalinistă, „recuperarea esteticului” merge însă mîna în mîna cu cea a „valorilor naționale”, hibridizarea între marxism-leninism și ideologia mesianismului național realizîndu-se sub semnul „umanismului socialist”. În plus, noua politică culturală „integratoare” a regimului Ceaușescu vădea o preocupare specială pentru „imaginea României în lume” (și, cu precădere, în Occident), scriitorii servind în acest sens ca „vitrine” și „ambasadori itineranți”. În cadrul „valorificării moștenirii culturale a trecutului”, recuperarea clasicilor interbelici devine sarcină de plan, realizată cu respectarea

specificității/autonomiei esteticului, dar în acord cu „comandamentele” ideologice oficiale. Sintem într-o perioadă de vogă europeană a literaturii absurdului, iar referința la aceasta devine inevitabilă. În spiritul „sănătos”, optimist al „umanismului socialist” și al criticii „antiburgeze”, Mihail Diaconescu recuperează comicul „pozitiv” și „critic” al lui Urmuz, delimitându-se de „mizantropia” unor „anti-umanisti” precum Ionescu sau Beckett : „din păcate, procedeele lui Urmuz au ajuns să servească scopuri opuse celor pentru care au fost concepute inițial. Dintr-un corectiv tonic și critic, realizat cu superlativă inteligență (...) ele au devenit modalități de comunicare a unei mizantropii negre și a spaimei de a trăi” (*ibid.*). O opinie similară întâlnim și la Paul Anghel, în „Urmuz și Sonata”, în „Arhivă sentimentală”, Editura Cartea Românească, București, 1968. Într-un articol reluat în volumul *Analize și sinteze*, Ed. Albatros, București, 1976, pp. 233-237, și în postuma *Istorie a literaturii române*, vol. I (1800-1945), elaborată în anii '60, (Ed. Minerva, București, 1991, pp. 213-207), Ion Negoitescu discută însă dintr-o altă perspectivă – estetico-psihologică – afinitățile dintre Urmuz și folclorul popular românesc. Invocînd în sprijinul demonstrației sale mostre de „folclor absurd” culese de G.- Dem Teodorescu, criticul vede în autorul *Paginilor bizare* o variantă cultă și modernă a „nebunului satului”. O opinie la fel de interesantă este cea a lui Gelu Ionescu din *Romanul lecturii*, Ed. Cartea Românească, București, 1976 („Urmuz, amăgitorul”, pp. 63-73. Titlul parodiază titlul hagiografic al lui Geo Bogza din 1930, „Urmuz premergătorul”), conform căruia „Scrierile lui Urmuz tind, fiind scurte, puține și memorabile, către oralitate” (motiv pentru care autorul propune chiar un „spectacol Urmuz”, altminteri ele putînd fi luate ca „poeme”). Aflat mai degrabă sub semnul literaturii populare, orale, decît al literaturii culte, autorul „Cronicarilor” este situat în tradiția folclorului *urban*: „Urmuz a folosit locurile comune și expresiile gata făcute ale lumii și limbajului urban, tot așa cum autorii baladelor populare folosesc clișeele (...) dintr-o tradiție moștenită, orală”. Ideea unor posibile „rădăcini folclorice” rurale este respinsă cu vehemență polemică : „Un amăgit comparatist ar adăuga că numărul mare de nonsensuri și absurdități din literatura populară l-ar fi putut influența. Ar fi, fără îndoială, nu prima și nici ultima enormitate demnă de deriziunea lui Urmuz – căci este probabilă, dacă nu sigură, totala sa ignorare a folclorului”.

Apariția protocronismului și transformarea acestuia în ideologie culturală a regimului Ceaușescu oferă criticilor literari noi argumente strategice în susținerea lui Urmuz și a avangardei autohtone. În cuvîntul introductiv la volumul *Din clasicii noștri. Contribuții la ideea unui protocronism românesc*, Ed. Eminescu, București, 1977,

p. 8, promotorul acestui pseudoconcept comparatist, Edgar Papu, ridică problema validării externe a „precursorilor” avangardiști autohtoni: „Trei mari fenomene de avangardă ale veacului XX, dadaismul, „absurdul”, lettrismul, fenomene de un amplu răsunet, se constituie ca efecte ale unor inițiative românești, ilustrate cu poeți sau scriitori care – deși s-au făcut cunoscuți ca anticipatori în afară – au început prin a scrie românește la noi în țară. Numai printr-un caz fericit, acela al lui Eugen Ionescu, care și-a identificat unele antecedente în Caragiale și Urmuz, s-a putut vorbi despre ei, încă înainte de 1970, ca de niște indirecti deschizători de drumuri pe plan universal. Atâtea alte exemple strălucite au rămas, însă, în umbră”. Observație în parte inexactă. Despre Tzara și Isou s-a vorbit întotdeauna, și nu datorită lui Eugen Ionescu... În rest – mai e nevoie s-o spunem? – valorile care nu circulă nu pot „deschide drumuri pe plan universal”...

Recuperarea protocronistă a lui Urmuz devine de-a dreptul stridentă la centenarul său, în 1983, la concurență și, uneori, în convergență cu recuperarea textualist-experimentalistă. Un exemplu în acest sens îl oferă studiul introductiv la antologia *Avangarda literară românească* (Ed. Minerva, București, 1983) de Marin Mincu: „Urmind unei tradiții culturale folclorice, avangardismul românesc este, cum ar spune E. Papu, „protocronic” prin Urmuz” (p. 19). Criticul vede o compatibilitate între poezia folclorică și circulația orală de pînă în 1923 a scrierilor urmuziene: „Existența lui Urmuz ca „tradiție orală” a avangardei nu contrazice tiparele poeziei românești de proveniență fundamental folclorică” (*ibid.*). Ideea legitimării interne prin folclor a textelor avangardiste autohtone își va găsi ecou și în rîndul cercetătorilor străini. Potrivit lui Serge Fauchereau, dar și altor comentatori străini ai avangardismului românesc „există, în literatură, ca și în cultura populară din România, o întreagă tradiție a absurdului” (Serge Fauchereau, „Dada existait avant Dada”, în *Phantomas*, Belgia, nr. 125-127, 1974, pp. 3-5).

Recuperarea poststalinistă. Dadaist, expresionist, suprarealist, existentialist, absurdist, oniric.
Precursorul modern „absolut”

Pe filiera indicată de Ion Vinea și sugerată de avangardiștii de la unu, în *Istoria...* sa, Călinescu făcuse o apropiere hazardată între Urmuz și suprarealism: „Suprarealismul român este, prin Urmuz, anterior celui francez și independent”. Însă în pasajul despre Urmuz

din „Curs de poezie”, luciditatea programatică a autorului „Fuchsiadei”, generatoare de comic și deci non sau antilirică, era deosebită ferm de programul suprarealist... Un „precursor al suprarealismului” va fi considerat Urmuz și de către Eugène Ionesco, în articolul din *Les lettres nouvelles* (intitulat „Précurseurs roumains du surréalisme. Urmuz”). Părintele „teatrului deriziunii” îl consideră însă și un predadaist, de fapt – un „premergător” al tuturor revoltelor secolului... Rămîne totuși greu de înțeles despre ce „revoltă” este vorba în cazul unui autor extrem de laborios, timid și discret, cu fobia publicării și care nu a îndrăznit niciodată să ia o poziție publică „revoltată”... Poate de o revoltă interioară, tăcută. Rămîne totuși întrebarea dacă nu cumva avem de-a face cu un construct retrospectiv, pus în circulație de către mitografiile avangardiști ai lui Urmuz. În studiul introductiv la antologia *Avangarda literară românească* (Ed. Minerva, București, 1983, p. 19-29), Marin Mincu reia aceeași idee : „Metoda scriiturii urmuziene o premerge pe aceea a suprarealiștilor, folosind dicteul automat *avant la lettre*, ca și combinațiile aleatorii” (p. 19). Dar, ca și la G. Călinescu, afirmația inițială este imediat corectată : „...asocierile de limbaj, foarte naturale în modul articulării lor, dovedesc că autorul avea o armătură estetică foarte avansată pentru timpul său, nelăsîndu-se în voia purului hazard, cum se întîmpla în cazul dicteului suprarealist” (*ibid.*). Să înțelegem de aici că suprarealiștii nu ar fi avut o „armătură estetică avansată pentru timpul lor” ? Sau că Urmuz ar fi un „textualist” *en herbe*, mai „avansat”, deci, decît suprarealiștii ? Discursul lui Mincu este, de fapt, un tipic discurs de (auto)legitimare teoretică : prin Urmuz, criticul pare a încerca să acrediteze ideea unui caracter „protocron” al avangardei istorice românești și, totodată, al unei moderații „experimentaliste” (și ea, *avant la lettre*...), în sensul lui Angelo Guglielmi. Într-un articol din *Revista de istorie și teorie literară* nr. 4/1983 – și reluat în volumul *Singura critică* – despre șansele exportului de literatură română, Mircea Martin notează, în trecere, faptul că „am avut în Urmuz un suprarealist (bineînțeles, ignorat) înainte de suprarealism” („Proiecte utopice”, în vol. *Singura critică*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 55). Pe urmele lui Nicolae Balotă, în *Arca lui Noe III* (capitolul „Arghezi & Urmuz”), Nicolae Manolescu face o apropiere creditabilă între literatura urmuziană și *plastica* avangardistă, dadaistă sau suprarealistă : „aș lega hibridii urmuzieni (zoomorfi și mecanomorfi) de întreaga plastică a epocii dadaiste sau suprarealiste. Ismail, Gayk și ceilalți seamănă izbitor cu atîtea din personajele tablourilor lui Picabia, Duchamp, Max Ernst, Brauner, Miro, Dali, Picasso și alții”.

Contestatar vehement al lui Urmuz, Alexandru George neagă în schimb relația cu „absurdul” și „suprarealismul” a scrierilor acestuia : „Scrișul lui Urmuz stă pe eroarea de a face absurdul din absurd, de a-l coordona, de a-l compune și a încerca a-i da o *ratio* logică, cînd în realitate el trebuie doar *recunoscut* de inteligență. (...) Nimic nu se încheagă în scrierile lui Urmuz, cu jocul lor de contrasensuri și false sensuri. Arbitrariul nimicește orice simbol și astfel arta e ruinată în însăși celula ei constitutivă (...). E inutil să mai spunem cît de departe e Urmuz, numai prin acest fapt, de programul de investigație abisală pe care și-l propuneau și pe alocuri îl și realizau suprarealiștii, după cum e inutil să mai notăm că modul rece și elaborat al scrisului său e la antipodul modului spontan al dicteului automat” (*Semne și repere*, Ed. Cartea Românească, București, 1971, p. 306).

În opoziție cu cei care văd în Urmuz un precursor al suprarealismului, Nicolae Balotă îl consideră mai degrabă afin imaginarului expresionist : „Ironia și umorul urmuzian îl apropie pe acesta mai curînd de expresionismul formelor contrastante decît de avangarda suprarealistă. Ricanare, grotesc, patos degradat la schime, tipăt înăbușit, recunoști atîtea semne ale sensibilității expresioniste în prozele lui Urmuz. Nu vrem să subsumăm aceste proze categoriilor unei estetici expresioniste, dar între structurile expresioniste și cele suprarealiste ale imaginarului, primele sînt cele de care se apropie mai mult ficțiunea urmuziană” (*op. cit.*, p. 173), dar îl recomandă ca precursor al literaturii absurdului. În fapt, autorul polemizează aici cu adepții „onirismului” urmuzian. Principalul critic vizat este Valeriu Cristea, ale cărui afirmații din articolul „Urmuz”, în *Luceafărul*, nr. 28 din 13 iulie 1968, au, într-adevăr, puține legături cu textele urmuziene : „Textele urmuziene au o sorginte onirică, atît în conținut (fabulație), cît și în formă (limbă). În comportamentul general al personajelor lui Urmuz se poate identifica ușor o amprentă onirică vizibilă mai ales în consecințele faptelor. (...) Ceea ce e axiomatic în stare de vis devine incomprehensibil după trezire, ceea ce este natural pentru Urmuz devine absurd pentru cititorul lui Urmuz. (...) Plină de fulgurații onirice, proza lui Urmuz este, pînă la un punct, stenograma unui vis apăsător, continuu, din care autorul nu s-a putut trezi decît prin detunătura unei arme. (...) Conformția onirică a frazelor indică performanța lui Urmuz, care a pătruns în sanctuarul viselor omului și al zeului limbii”. Are dreptate Nicolae Balotă să califice acest delir (oniric ?) de interpretare ca fiind „de efect”, dar „fără nici o acoperire”. Urmuz e un „scriitor eminamente lucid”, „mai degrabă hiperconștient”, iar fracturile discursului său logic nu urmează

liniile tulburi ale imaginarului oniric : „Putem vorbi, eventual, despre un cvasionirism urmuzian, stabilind unele apropieri care nu implică o identitate de natură, nici o filiație” (N. Balotă, „Post-scriptum urmuzian” în *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1998, p.173). Dar oare trebuie să ne reprezentăm literatura onirică (și, în particular, „onirismul estetic”, „structural”, profesat de Leonid Dimov, D. Țepeneag, Vintilă Ivănceanu și ceilalți) asemenea unei literaturi delirante, scrisă în stare de transă, fără cenzura lucidității auctoriale ? Dimpotrivă...

Primul susținător *scriptic* al ideii „onirismului” urmuzian (e vorba, desigur, de un alt fel de onirism decât cel „estetic” al lui Dimov și Țepeneag din anii '60) a fost Ion Biberi, care, într-un eseu interbelic publicat în Franța (*Études sur la littérature roumaine contemporaine*, Paris, Ed. Corymbe, 1937), avansa, cel dintîi, și o apropiere între Urmuz și Kafka (ulterior, comparația a fost uzată și abuzată de exegeza urmuziană postbelică). Se pare însă că Felix Aderca este cel care a făcut – oral – cel dintîi o apropiere între Urmuz și *Procesul* lui Kafka, potrivit unei mărturii a lui Sașa Pană din volumul memorialistic *Născut în '02...* Cunoscător al suprarealismului european, eseistul are – față de critica „de autoritate” – o percepție extra-estetică, „antropologică” asupra operei de artă, rezultat, probabil, al formației sale de psihiatru. Prezenta promovare pariziană (Biberi era și cronicar literar la revista *Le Moment*) nu e totuși prima încercare de a-l face cunoscut străinătății pe Urmuz. Prin intermediul „uniștilor”, Leopold Kosch îl tradusese în germană pentru numărul dedicat avangardei românești de către revista *Der Sturm* (Berlin, XX, nr. 8, aug.-septembrie 1930), iar cîțiva ani mai tîrziu, Léon Pierre Quint se interesa de opera lui...

În 1967, Matei Călinescu vedea în Urmuz un precursor remarcabil prin originalitate și incisivitate al literaturii oniricilor (al „scriitorilor mai noi, interesați de valorificarea aspectelor iraționale din realitate”, cf. „Urmuz și comicul absurdului”, în *Eseuri critice*, București, EPL, 1967, p. 66-85). Pornind de la analiza „comicului paralogic” și „absurd”, dublată de recursul la psihanaliză, criticul legitimează orientările (neo)avangardiste din literatura română : „Comparîndu-l pe Urmuz cu reprezentanții contemporani din Occident ai literaturii absurdului putem surprinde felul propriu în care folosește unele din arhetipurile comicului paralogic : metamorfozele onirice (care iau la el direcția destrămării omului în obiecte), magia verbală (...), impulsurile subconștient destructive și autodestructive” (*op. cit.*, p. 67). Comentariile critice ale anilor '60-'70 sînt, pur și simplu, obsedate de relaționarea lui Urmuz cu literatura absurdului și a alienării tragice. Într-un articol intitulat „Măștile lui Urmuz” și apărut în *Contemporanul*, 1970, nr. 17, p. 3, Antoaneta Tănăsescu

identifică în textele urmuziene un „sentiment disperat de înstrăinare, de alienare a ființei umane, într-o lume, dacă nu direct vrăjmașă, cel puțin distinctă, depărtată, indiferentă, sentiment devenit dominant pentru conștiința modernă”. Și exemplele pot continua...

Într-o secțiune a eseului despre Urmuz din volumul *Formă și deschidere*, Editura Eminescu, București, 1980 („Fotografia mișcată sau împărăția semnelor motivate”, pp. 41-59), semioticianul și hispanistul Victor Ivanovici avansa, între altele, o „abordare sintactică” a creației urmuziene, în care hermeneutica freudistă ocupă un loc central. Din unghiul „viselor infantile” sînt discutate elemente ale imaginarului operei precum „obiectul interzis”, refulările unor „dorinți antropofagice” sau ale unor „copule bestiale”, în fine – recurența „imaginii atroce a păsării de pradă, simbol al unei sexualități agresive” (cu o interesantă discuție privind echivalarea falus-cioc în argoul chilian, nu și în limba română): la Urmuz (*Gayk*), ciocul e „văduvit de funcția falică și redus la cea alimentară”. Teoreticianul echivalează „productivitatea textuală” a sintaxei urmuziene cu productivitatea formativă – prin excelență – a inconștientului, activitatea *onirică*.

Urmuz, între „realism” și „fantastic”

Deși pornește, ca și Sașa Pană sau Ion Biberi, de la asemănarea între Urmuz și Kafka, Ov.S. Crohmălniceanu îl consideră pe Urmuz un realist *à rébours*, ale cărui „materiale” de lucru sînt *débris*-urile citadine. Oricum, nu un „oniric”, un „abstracționist” (cum îl vedeau mai tinerii critici ai epocii, în contra realismului socialist), ci un (para)realist: „Nu e greu de văzut că universul lui Urmuz se încheagă din datele unei realități cotidiene puternic localizate și foarte prozaice. (...) Obiectele care o compun sînt surrogatele civilizației noastre citadine”. Încadrîndu-l, pe urmele lui G. Călinescu, în categoria „marilor sensibili schimonosiți” a căror realitate „ne arată o față însuflețită de trăsături comice și oribile”, Crohmălniceanu îl plasează pe Urmuz și în vecinătatea expresionismului.

Interpretarea „realistă” rămîne însă mai curînd izolată. „Lumea paralelă”, minimală, derizoriu-schimonosită, caricatural-esențializată a maestrului „infinitului mic” și al „antimateriei” narrative va fi citită mai ales în cheia „evazionistă” a abaterii sale față de convențiile real(ism)ului. Interpretarea în cheia fantasticului modern nu putea lipsi, așadar, din peisaj... O discuție privind „fantasticul absurd” al lui Urmuz propune Sergiu Pavel Dan în studiul său din 1976, cu

precizarea că „trimiterile la suprarealism sau existențialism trebuie făcute cu multă prudență”, ca și „cele la fantasticul neliniștitor al lui Poe sau Hoffmann”. Pornind de la biografie spre operă, autorul insistă asupra „umorului negru” urmuzian, plasându-l astfel pe Urmuz în proximitatea suprarealismului: „În totul, persoana lui însemna reîntruparea aceluia duh greu de definit, deosebit atît de ironia romantică (adevăratul „reziduu al sublimului”), cîi și de monstruosul, scabrosul ori oribilul aceleiași direcții artistice. Anume *umorul negru*. În orice caz, valorile suprafirești ale creației lui Urmuz prin această filieră credem că trebuie descifrate. (...) Manifestare etern umană (...) umorul negru nu este trist, nici tragic, ci *excesiv și flegmatic*, iar prin ambiția de a se substitui sfidător vieții, prometeic”. Însă „Plăsmuirile lui Urmuz nu se reduc, fără îndoială, la factura unor simple caricaturi și tocmai de aceea interesează fantasticul”, întrucît, „pornite de pe platforma parodiei și a grotescului”, straniile sale creaturi ajung suficiente lor înseși, primind „strania însuflețire a unor roboți dirijați de niște creieri electronici extraterestre”. Pînă la urmă, Sergiu Pavel Dan recunoaște că „fantasticul” operei pornește din însăși enigma biografiei: „De fapt, tocmai în această ambiguitate a individualității creatorului rezidă interesul fantastic al enigmaticei lui opere. Ea se citește ca un cifru”. Trăsăturile pe care le stabilește într-un tabel sintetic ca fiind specifice fantasticului absurd: „fantastic *à rébours*”, fără transcendent, „primatul grotescului asupra goticului”, „metamorfoza mecanomorfă”, „substituirea (de tip absurd) om-animal”, sînt – toate – proprii creației lui Urmuz.

După paranteza stalinistă a anilor '50, o parte a criticii care-l va „recupera” pe autorul *Paginilor bizare* va pedala – pe culoarul unui marxism estetizat – asupra caracterului „antiburghez” al scrierilor sale. Matei Călinescu vede în „problema incomunicabilității” urmuziene „o formă a crizei spirituale în cadrul capitalismului modern” (op. cit., p. 82). Avangarda, afirmă criticul, „l-a utilizat pe Urmuz ca să lovească în principiile și concepțiile de viață ale burgheziei. Comicul, rîsul constituie reacții împotriva pătrunderii mecanicului, a automatismului în sfera vieții”. Spre deosebire de Bergson din *Le rire*, autorul acordă atenție unui „paradox care își găsește o perfectă ilustrare în literatura veacului nostru”: comicul, ca refuz mecanic și convenționalizat al mecanicului și convenționalului. Alienarea implică, în cazul textelor lui Urmuz, o regresie a personajelor din sfera umană spre cea animală, vegetală sau anorganică, un proces de „dezumanizare” ilustrat prin lipsa de comunicabilitate. Observația va fi preluată și dezvoltată, după un deceniu și mai bine, de Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*. Matei Călinescu este, probabil, primul

critic care face o apropiere între scrierile urmuziene și flaubertianul *Bouvard et Pécuchet* (alături de Cervantes, Swift și Caragiale), după cum e, probabil, primul critic român care schițează o analiză a receptării lui Urmuz. Toți monografiile celui din urmă o vor face mai târziu, într-un fel sau altul... În consonanță cu marxismul obligatoriu al epocii, autorul vorbește despre obiectualizarea omului în cadrul orînduirii burgheze și de „alienarea prin limbaj”, văzînd în caracterul satiric al „paginilor bizare” o probă a neîncrederii în valorile tradiționale și o „criză a conceptului de literatură”. „Supraconvenția ironică” apare, astfel, ca un „antidot dialectic”, căci tragicul și apocalipticul nu mai sînt tratate în stil tradițional, ci parodiate cu conștiința lucidă a impasului inexorabil. Matei Călinescu pune – apoi – în legătură textele lui Urmuz cu expansiunea comicului sub forma literaturii absurdului (Beckett, Ionesco, Adamov ș.a.). Mai interesante sînt considerațiile formulate de critic într-un „Post-scriptum. Urmuz în englezește”, prilejuit de numărul dedicat lui Urmuz al publicației londoneze *Adam. International Review*, Edited by Miron Grindea, Nos. 322-23-24, XXXII, 1967, în traducerea lui Miron și a Carolei Grindea. După numărul din 1964 al revistei *Les lettres nouvelles*, unde apar – traduse în franceză de Eugene Ionesco – cîteva texte urmuziene, după numărul din 1967 al revistei germane *Akzente*, în care, alături de cîteva traduceri, fusese publicat un eseu al aceluiași Ionesco despre Urmuz, „este pentru întîia oară cînd întreaga operă a lui Urmuz apare într-o limbă străină de mare circulație”. Traducerea în engleză a autorului „Fuchsiadei” îi relevă lui Matei Călinescu caracterul poetic al textelor urmuziene, „o poetică subjacentă, de o rigoare muzicală”, proprie unui „mallarméan al absurdului”: „n-avem dreptul să vedem în acest inefabil intenția adîncă, esențială, obiectivă a operei lui Urmuz? Cred că nu mă înșel văzînd în scrierile acestui mare precursor al antiliteraturii o mascată apologie a poeziei, înțeleasă în structura ei muzicală”. În traducere engleză, absurdul apare ca un principiu „producător” al operei, nu doar ca simplu „efect”, iar caracterul kafkian și cel suprarealist, oniric, sînt mai bine puse în evidență, deși altminteri Urmuz rămîne un „cerebral”, un ironist lucid care știe să „solemnizeze bufonul”. În schimb, atributele ținînd de sfera ironicului se estompează mult prin traducere. Prin urmare, caracterizarea lui Urmuz ca „precursor al suprarealismului” e valabilă mai ales în engleză...

Monografia *Urmuz* a lui Nicolae Balotă (1970) poate fi considerată – pe acest fundal – ca o recuperare polemică. Volumul *Lupta cu absurdul*, care include și o parte a monografiei despre Urmuz, sugerează – prin titlu și prefață – o replică autohtonă „umanistă” și „optimistă” la absurdul produs de „alienarea capitalistă” occidentală.

Monografia sintetizează datele biografice disponibile în acel moment, schițează o analiză a receptării și propune un set de interpretări din perspectivă tematică, filozofică, mitocritică, psihanalitică, estetică ș.a.m.d. Ele au introdus în folclorul critic o serie de formule memorabile – „omul mecanomorf”, „portrete-destin” etc. Meritul lor e de a fi scos definitiv producțiile urmuziene din zona derizorie a „farselor” comice și „absurde”. „Enciclopedismul” hermeneutic devine însă, de la un punct încolo, excesiv de pedant, frizînd uneori delirul erudit. Textele urmuziene sînt puse în relație cu nume sonore din marea cultură universală, de la Platon, Ovidiu, Bosch, Arcimboldo, Botticelli, Athanasius Kircher pînă la Sade, Fr. Schlegel, Kierkegaard, Dostoievski, Kafka, Camus, Jarry, Beckett, Picasso, Klee, de Chirico, Picabia, Duchamp... Ideea directoare privește *acedia* lui Urmuz (suferința melancolică a călugărilor/ascetilor medievali) asimilat unui mistic al vidului și subsumat manierismului artistic (în sensul lui Gustav René Hocke). Accentul cade și asupra caracterului de „homo ludens”, dar și asupra celui de victimă – în sens psihanalitic – a Legii Tatălui, deci a Tradiției căreia, dintr-un surplus ori deficit, nu i se poate integra. „Portrete-destin”, personajele urmuziene sînt puse în legătură cu tablourile lui Arcimboldo sau cu „caracterele” lui Teofrast și La Bruyère, reciclate „mecanomorf” și „zoomorf”. „Caracterele” lui Urmuz – iată o formulă care a făcut carieră, pe linia umanismului „neo-clasic” călinescian... În *Istoria...* lui I. Negoîtescu, referinței la solarul La Bruyère îi este preferată însă apropierea de „negativismul” și „pesimismul” lui La Rochefoucauld. Despre monografia lui Balotă, Marin Nițescu va face – cu maliție – următoarele considerațiuni: „pornind de la indicații embrionare și vagi punctuații urmuziene, el ridică, pentru cultul lui Urmuz, un edificiu impunător (...) un Urmuz posibil, simulînd existența unei opere comportîndu-se *als ob*”.

Pe linia esteticii „realismului muzical” indicată în nota de subsol a prozei „Algazy & Grümmer”, Dan Cristea speculează, într-un mic eseu intitulat „Urmuz – adecvări și corespondențe” (*România literară*, IV, 47, 22 noiembrie 1973, reluat în volumul *Arcadia imaginară*, Ed. Cartea Românească, București, 1977), pe marginea cratylienei „adecvări onomastice la un destin” a eroilor urmuzieni ca formă a obsesiei „corectării erorilor realității” de către „judecătorul” Demetru Dem. Demetrescu-Buzău.

Legitimarea externă

Urmuz a fost tradus pentru prima dată într-o limbă de circulație internațională în numărul pe august-septembrie 1931 al revistei expresioniste berlineze *Der Sturm* (XX, 8), consacrat mișcării de avangardă de la unu. Tălmăcirea în limba germană era semnată de Leopold Koskh. Ilarie Voronca îl va „populariza” pe autorul „Fuchsiadei” într-o conferință la Sorbona iar Mihail Cosma/Claude Sernet îi va traduce în limba franceză „fabula” „Cronicari”. În timpul unei călătorii la București (iunie 1933) a suprarrealistului francez Léon Pierre Quint, autor al unor microromane asemănătoare schițelor urmuziene, Sașa Pană îi înmânează acestuia un exemplar din opera lui Urmuz: „discuția s-a centrat un timp și asupra unor Jarry, Kafka, cu care scrisul lui Urmuz se înrudește, dar al căror scris nu l-a cunoscut. Eseiul francez și-a însemnat o serie de lămuriri și alte date despre omul și opera urmuziană, notîndu-și-le pe pagina de gardă a cărții” (op.cit., pp. 411-412). Într-o scrisoare din 1937 către același Sașa Pană, pictorul Dimitrie Vârbanescu – fost colaborator al *Biletelor de papagal*, aflat pe atunci în Franța – afirmă că prietenii săi (printre care Jean Giono) „au fost așa de agreabil surprinși” de textele lui Urmuz, încît au proiectat o traducere completă a operei acestuia. Tot în 1937, Ion Biberi își publică eseul despre Urmuz la Editions Corymbe, Paris. D. Vârbanescu va fi, în 1949, protagonist al unui schimb epistolar cu Eugen Ionescu [Radu Ionescu, „Eugen Ionescu și Urmuz – scrisori deschise (către D. Virbănescu)”, în *România literară* din 4 decembrie 1969]. Aflat la Paris, cel din urmă proiectase încă din 1944, cînd era atașat cultural pe lângă guvernul de la Vichy, traducerea în franceză a operei urmuziene. Ionesco se gîndea la o editură de prestigiu: Éditions de Minuit, Sagittaire sau chiar Gallimard. Într-o scrisoare din 21 iulie a aceluiași an, proaspătul dramaturg vorbește însă despre o „campanie subterană” dusă la Paris de către Tristan Tzara și acoliții săi pentru ca traducerea să nu apară. Motivul ar fi fost... prefața lui Ionesco însuși, care atrăgea atenția că „urmuzianismul exista înainte de dadaism” și că „la Cabaret Voltaire din Zürich, Tzara și Iancu au pus în practică ceea ce amicul Mitică inventase”. Urmuzarea? În ciuda avizului entuziast al lui Raymond Queneau și Jean Paulhan, care recomandaseră publicarea textelor în colecția „Métamorphoses”, manuscrisul lui Ionesco a fost respins ca „insuficient de comercial”. Obsesia precursorului absolut apare astfel – deconcertant, să recunoaștem – și la „părintele” dadaismului... Abia după decesul lui Tzara (decembrie 1963), prefața din 1949 a lui Ionesco va apărea, sub titlul „Precurseurs roumains du Surréalisme. Urmuz” (în numărul XII, janvier-fevrier,

1965, al revistei *Les Lettres nouvelles*, condusă de un istoric al suprarealismului, Maurice Nadeau), alături de o prezentare semnată de „urmuzeanul” Jacques G. Costin (ex- *Contimporanul*). În 1967, revista *Akzente* din München prezintă eseu lui Eugène Ionesco alături de traducerea în limba germană a textelor urmuzeene. „Integrala” lor în limba engleză apare, cum afirmam anterior, în publicația londoneză *Adam. International Review*, Edited by Miron Grindea, Nos. 322-323-324, XXXII, 1967, în traducerea lui Miron și a Carolei Grindea, alături de un studiu minuțios al Mirei Baci-Simian („More on Urmuz – the Language”). În 1970, poetul Ștefan Baci va dedica la Honolulu un număr special al revistei *Mele* (în limba hawaiană – poezie) autorului „Fuchsiadei”. Alături de traduceri în limbile catalană, franceză, poloneză, engleză, hawaiană și arabă, este tipărit și un capitol despre Urmuz din teza de doctorat a Mirei Baci-Simian. Tot în 1970, Marcel Iancu scoate în Israel un album de lux – în tiraj necomercial – cu gravuri inspirate din Urmuz (*Fablation Urmuz-Dada*), unde numele lui Tzara apare menționat pasager – s-ar zice că vechea dispută postdadaistă Iancu – Tzara transpare și din această atitudine târzie... Peste un an, revista italiană de avangardă *Quinta Parete* (Torino, sub direcția lui Janus) re-publică eseu al aceleiași Mira Baci-Simian – soția poetului Ștefan Baci – împreună cu traducerea fabulei „Cronicari”. Dosarul receptării externe ia amploare. În 1976 apare la *Éditiones Tierra y libertad* din Mexico o broșură de 16 pagini despre Urmuz a lui Ștefan Baci, cuprinzând un „dosar” al biografiei și receptării române și străine a acestuia, inclusiv „contenciosul” Ionesco – Tzara. Nu peste multă vreme, Urmuz va fi „cap de listă” al antologiei *Poesia romana d'avanguardia testi é manifesti da Urmuz à Ion Caraion* a cura di Marco Cugno é Marin Mincu, Feltrinelli Editore, Milano, 1980. Cea mai bună traducere în limba germană a operei urmuzeene îi aparține lui Oskar Pastior și datează din anii '70 (*Das gesamte Werk, Übersetzt und herausgegeben von Oskar Pastior*, Edition Text Kritik, München, 1976). În 1983, cu ocazia centenarului autorului, apare la Editura Minerva volumul omagial *Urmuz. Pagini bizare*, ediție, prefată și tabel cronologic de Constantin Crișan, cuprinzând tălmăcirii integrale și fragmentare în engleză, franceză, germană, italiană, rusă și spaniolă de Eugen Ionescu, Ilarie Voronca, Leopold Kosch, Andrei Bantaș, Marco Cugno și Marin Mincu, L. Dolgoșeva, Xenia Dumitru, Natașa Nicolau, Susana Vasquez Alvear și Victor Ivanovici. Iar în 1985 iese de sub tipar volumul bilingv (în română și engleză) *Pagini bizare/ Weird Pages*, în traducerea lui Stavros Deligiorgis...

Pe lângă contribuțiile deja citate ale lui Virgil Ierunca, Eugen Ionescu, Ștefan Baci, Mira Baci-Simian și Marcel Iancu, exilul

românesc a înregistrat și alte „contribuții” – mai puțin invocate – la „exegeza” lui Urmuz. Amintesc doar câteva dintre ele: „L'art des surréalistes roumains” de Constantin Amărieuței în *La nation roumaine*, *Bulletin d'informations du Conseil des partis politiques roumains*, *National paysan – National Liberal – Social-démocrate indépendant*, nr. 229, feb. 1956, p. 2 și „Urmuz et la tentation du Non-Sens”, de același, în nr. 250, dec. 1969 – feb. 1970, p. 2. În *Revista scriitorilor români*, publicație a Societății Academice de la Roma, Horia Stamatu publică un text despre „Ciprian și Urmuz” (nr. 6, 1967, pp. 153-157) și – în consonanță cu legitimarea „folclorizantă” din țară – un eseu amplu despre „Umorul negru” și «absurdul» în literatura română, cultă și populară, în care se face referire specială la Urmuz (în nr. 11, 1972, pp. 15-33, și nr. 12, 1973, p. 10-24). De notat că poezia „thanatică” a lui Horia Stamatu (apropiat, din a doua jumătate a anilor '30, de Mișcarea Legionară) nu este fără legătură cu avangarda suprarealistă.

Un „altfel de Urmuz” a fost considerat de critică excentricul diplomat și muzician Grigore Cugler, zis (după titlul cărții sale din 1934) Apunake. Florin Manolescu, în a sa *Enciclopedie a exilului românesc postbelic*, Editura Compania, București, 2002, consideră că „Fără să se poată vorbi de două tendințe clar conturate, înainte de 1989, exegeza (sporadică) din România a pus accentul pe epigonismul acestei literaturi, care ar fi «departe de concentrarea lui Urmuz» (Constantin Ciopraga), în timp ce exilul (Mihai Niculescu, Ștefan Băciu, Monica Lovinescu, Horia Stamatu) a canonizat figura scriitorului, făcând din el un precursor ignorat al lui Eugen Ionescu, și a transformat «apunakismul» într-o legendă”. Adevărul este că, dintre antologiile literaturii române de avangardă apărute la noi pînă în 1989, singura care îl include pe Cugler este cea a lui Sașa Pană, iar referințele critice, atunci cînd există, sînt sporadice și minimalizatoare (v., spre exemplu, lucrările lui Ion Pop). Marin Mincu (în 1983) și Ov.S. Crohmălniceanu nici măcar nu-l menționează pe Cugler. Numai că... nici în perioada interbelică, „Apunake și alte fenomene” nu a avut parte de vreo cronică importantă! După 1990, „recuperarea” autorului are însă loc în mod spectaculos. Un rol decisiv îl va fi avut mitologia exilului și șarmanta legendă mondenă, ca și excentricitatea, izolarea și nonapartenența declarată a autorului la avangardă. În plus, dacă Urmuz fusese înregimentat de către „apostolii” avangardiști în falanga antiburgheză, iar critica din perioada ceaușistă l-a recuperat în contra „alienării” și „dezumanizării” capitaliste, Grigore Cugler făcea figura unui anticomunist declarat. Potrivit lui Paul Goma, „apunakisme” circulau și în folclorul Gulagului românesc... Totuși, „autoritatea” precursorului

Urmuz a cîntărit greu în balanța validării. Iată doar cîteva titluri de după 1990 în care numele celor doi sînt asociate : „Dans la lignée d'Urmuz” de Geo Șerban, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1-2, 1994, pp. 175-179, „Un urmuzian disident : Grigore Cugler” de Mircea Anghelescu, în *România literară*, nr. 28, 15-21 iulie 1998, p. 10, reluat în volumul de contribuții la istoria exilului literar românesc *Cămașa lui Nessus*, Ed. Cartea Românească, București, 2001. În 1996, apare la Editura Cogito din Oradea o culegere cu titlul „Apunake și alte fenomene”, îngrijită și prefată de Mircea Popa, cu o postfață „recuperată” a lui Ștefan Baciuc. Pe coperta a patra – un „slogan” de gust îndoielnic, „Cugler pentru noi/este Urmuz doi”. După ce, în 1998, revista *Manuscriptum* republică „romanul” *Afară-de-Unu-Singur*, alcătuit în 1946 de un coleg al lui Cugler și multiplicat la *gestetner*, același Mircea Popa publică în 2004, la Editura Eforie din București, o ediție extinsă a prozei „apunakiste”, *Alb și negru*. Ultima ediție românească a lui *Apunake* (cuplat cu *Afară-de-Unu-Singur*) a apărut în 2005 la Editura Compania, cu o prefată de Florin Manolescu. Autorul a pătruns și în cîteva manuale opționale de Limba și literatura română, unde ilustrează, alături de Urmuz, capitolului „Proza avangardistă”...

Urmuz și „limitele literaturii”

Într-un eseu de finețe despre „Urmuz și limitele literaturii” (în *Critica – formă de viață*, București, 1976, p. 13-20), Lucian Raicu vede în textele lui Urmuz o atitudine paradoxală : pornind de la atitudinea prozatorului clasic, autorul avangardist se deplasează – prin „subordonarea totală la epic” – către un fel de „absolut al narației” care „anulează semnificația actului literar, în schimb îi realizează structura” prin amestecul dintre „aplicația de tip obtuz” și „fervoarea de tip sublim”. Rezultatul este o operă esențializată, pură, autoreflexivă și „cosmoidală”, materializînd „visul (sau coșmarul) flaubertian al operei care se menține în spațiu din resursele sale proprii, fără concursul nici unei alte valori”. Surpriza e să constăți că „opera se ține, are autonomie, are uzină proprie, o ciudată vitalitate. Fiecare fragment o conține pe de-a-ntregul”. Însă, deși Urmuz are „reprezentarea limitelor literaturii” și a „contradicțiilor sale absurde”, pe care numai „artistul de geniu le poate integra și *absolvi*”, el se oprește în fața limitei, preferînd, în locul „mărginirii fatale a creatorului”, luciditatea „celui avizat”. Conștiința critică sterilizată învinge, așadar, spiritul creator. Raicu

refuză totuși calificativul de „antiliteratură”: „Urmuz e un devotat al ideii de literatură (...) își iubește personajele de o puerilitate simpatice (...) uneori, demonică și răutăcioasă, alteori”. Pornind de la „Fuchsiada”, eseu lui Raicu propune, în final, o „critică a conștiinței angelice” urmuziene: „Visul muzical angelic constituie veritabila utopie a lui Urmuz, în care se poate descifra cu ușurință repulsia abia sublimată față de aspectele brutale, față de materialitatea impură, de organic, de fiziologic – și, într-un sens mai larg, față de maturitatea maculată, care este *infernul* urmuzian. Valoarea fundamentală o reprezintă rușinea. Aceasta în toate planurile, inclusiv cel strict biografic. Lui Urmuz i-a fost rușine că e strict scriitor” (pp. 13-19). Prin urmare, am avea de-a face cu un scriitor profesionist *malgré soi*...

În *Figura spiritului creator* (Ed. Cartea Românească, București, 1978), Eugen Negrici analizează dintr-o perspectivă stilistică producțiile urmuziene, privite ca expresii ale „refuzului rostirii stereotipe”. Interesul criticului se îndreaptă către „valorile literare derivate sau implicate”, aflate în răspăr cu așa-numitele „contrafaceri ale literaturii profesioniste” (*Imanența literaturii*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 17). După ce insistă asupra caracterului nonreferențial, de univers autonom al paginilor bizare, unde „Fiecare piesă e un univers imposibil în sine, dar un univers clădit pe legi interne, în care, dacă intri, nu te mai miră nimic” și „Nici o acțiune a personajului nu contrazice datele inițiale, pentru că nu numai cititorul, ci și autorul s-a supus regulilor jocului” (p. 317), Negrici analizează devierile sistematice de la „normă”, văzînd în ele un *pattern* în a cărui oglindă putem „citi” atît literatura, cît și viața „obscurului grefier”: „E limpede pentru noi că Urmuz preferă accidentul lingvistic, nefiind în stare să ducă pînă la capăt banalitatea. În acest sens, „panica propriului loc comun ori numai oroarea față de al celorlalți (...) atestă scriitorul cu un paroxistic simț critic” (p. 318). În opinia lui Eugen Negrici, textele urmuziene ilustrează o „inadecvare a sintacticului la semantic”, o „ciocnire” între pedanteria clasică a sintaxei și anarhica libertate semantică. Este reafirmată natura subversivă, duplicitar-hibridă a identității scriitorului: „Un contur formal academic ascunde o mezialianță inacceptabilă spiritului comun, veșmîntul de noblete ascunde hipertrofii” care „desfrînează fantezia în acest spațiu al tuturor posibilităților” (p. 320). Amendînd prejudecata călinesciană a unui „Urmuz parodist”, Negrici consideră că „autorul parodiază parodia” și că „Din tendința de parodiare va rămîne constantă numai înlănțuirea pedantă a subordonărilor și distincția ostentativă a construcțiilor sintactice”. Concluziile sînt altminteri foarte în spiritul „modernismului tîrziu”: „consecințele

acestei patologice terori a rostirii cuvîntului nu puteau fi decît opțiunea absurdului și tăcerea" (p. 321).

Critica lingvistică – aplicată „didactic” în volumul din 1983 al Sandei Radian (*Măștile fabulei. Etape de evoluție în literatura română*, Ed. Minerva, Colecția „Momente și sinteze”, București, pp. 201-203) – acordă atenție și fabulei urmuziene „Cronicari”. Comentariul reia o serie de locuri comune („comicul este sporit prin contrastele de limbaj”, „canonul clasic este golit de sens” etc.) într-un jargon verbos și vacuu („Morala nu omite o tîrzie alegorie animalieră, «Pelicanul sau babața», care sună a stridentă prin ponderea statică a celor două substantive în coordonare disjunctivă și a elipsei totale de grup verbal”). O interpretare complet fantezistă privește identificarea unor ecouri onomastice din fabule românești tradiționale, Sarafoff amintindu-l astfel – nici mai mult, nici mai puțin – decît pe... Trandafiloff, „tîntă a apologului heliadesc”... Aluzia la Trandafiloff e sublimă, dar lipsește cu desăvîrșire din textul urmuzian (mai îndreptățit, Aurel Rău vedea o posibilă trimitere la caragialianul Boris Sarafoff)... Există însă și observații mai adecvate. Potrivit autoarei, „fața manieristă a fabulei ajunge la un punct culminant în «Cronicari», care pulverizează prin ironica schemă, golită de conținut, înseși regulile de fier ale artei poetice tradiționale”. (*Nota bene*, în versiunea românească a lucrării lui Gustav René Hocke *Manierismul în literatură*, Ed. Univers, București, 1976, Nicolae Balotă completa antologia de texte manieriste din literatura europeană cu două poeme de Ion Barbu și cu „fabula” „Cronicari”...)

Între sincronism și protocronism – noile metode critice

Ultimul deceniu al „Epocii Ceaușescu” este dominat de două mari „bătălii culturale”: avem, pe de o parte, conflictul dintre adepții naționaliști sau național-comuniști ai protocronismului și adepții „internaționaliști” ai umanismului estetic occidental și sincronist. Pe de altă parte, scena literară începe să fie dominată de intrarea în arenă a „generației '80”, de discuțiile în jurul textualismului și – după 1985 – de „bătălia” legitimizeatoare pentru postmodernism... În interiorul complicatelor jocuri de strategie, Urmuz servește uneori drept valută (teoretică) forte.

Deși afirmă dintru început că nu are o miză „comparativă”, și cu atît mai puțin „comparatistă”, eseul din 1980 al lui Victor Ivanovici discută – în paralel – *Paginile bizare* și o proză din 1966 a lui J. Cortazar, *Historias de Cronopios y Famas*, văzînd în ele două „modalități ale aceleiași strategii narrative, dominate de categoria absurdului”.

Interpretarea este, în general, semiotică, axată pe o „abordare semantică”, o „abordare sintactică” (motivată psihanalitic) și una „pragmatică” a celor două tipuri de scriere. Eseul începe însă printr-o critică vehementă a „complexelor criticii” noastre. Ținta polemicii este „ceea ce Edgar Papu numea cu o frumoasă, însă puțin pertinentă metaforă, «protocronism românesc»”. În bătaia ideologică dintre adepții sincronismului și cei ai protocronismului, Victor Ivanovici își precizează ferm poziția. Scopul teoriei lansate de E. Papu ar fi, în opinia lui, acela de „a ne consola de eventualele complexe” provinciale prin invocarea obsesivă a precursoratului absolut: „Însă calitatea de precursor, chiar aceea de precursor absolut, nu este încă un indice valoric”. Potrivit autorului, „nu poți da seama de (...) contestarea limbajului literar (Urmuz) fără să întreprinzi tu însuși o operație echivalentă, adică să te autocontești în calitate de limbaj critic. Această e cu atât mai necesar în context românesc, cu cât complexul „ctitoricesc” care a caracterizat marile figuri ale criticii noastre, psihologia pionieratului și a începutului *ex nihilo*, a produs, din nevoia așezării pe temelii stabile a unei culturi încă tinere, statornice, însă de la o vreme excesive, stereotipuri de orientare clasicistă a gustului literar”. Nu întâmplător, în virtutea acestei prejudecăți clasicizante, „autorul *Paginilor bizare* face parte din categoria celor care se citesc cu resentiment, și așa se face că aproape unanimitatea criticii românești s-a constituit ca supra-eu colectiv, taxînd-o ca bufonerie și minimalizînd-o”. Refuzul justificat al complexului protocronist nu justifică însă și delirul apologetic al autorului: „opera lui Urmuz (...) este, în contextul românesc, marea, deznădăjduită, eroica Negație. Poziția sa este, din acest punct de vedere, funcțional omoloagă cu locul pe care îl ocupă, în culturile respective, marii torturați, un Blake, un Dostolevski, un Kafka...”

Tot pe linie semiotică (dar colorate „protocronist” și, totodată, „textualist”) se înscriu și interpretările lui Marin Mincu din studiul introductiv la antologia *Avangarda literară românească*. Citînd manifestul apologetic al lui Geo Bogza din revista *unu*, în care Urmuz era pus pe același plan cu Eminescu, Mincu apreciază – provocator – comparația bogziană ca fiind valabilă într-o „istorie a formelor literare”. Putem vedea însă în această pioasă „blasfemie” și un argument „patriotic” al canonizării: „cu puțină îndrăzneală, pentru un cercetător avizat, într-o istorie a formelor poetice românești, valoarea lui Urmuz poate fi comparabilă cu aceea a lui Eminescu. Prin Urmuz se poate observa cum, pentru prima dată în Europa, criza profundă a conceptului de literatură devine o achiziție românească (subl. a)” (1983, p. 25). Avem de-a face – de fapt – cu o

recuperare pe care nici un avangardist român n-ar fi respins-o în anii '20... Vechea interogație călinesciană este recondiționată din unghiul istoricității formelor estetice și al limbajelor artistice : „Cum a fost posibilă reforma radicală asupra limbajului înfăptuită brusc de Urmuz în premieră mondială într-un timp în care sămănătorismul era în floare, aceasta este întrebarea cea mai legitimă la care ar trebui să răspundă o cercetare «istoricizantă» a formelor de expresie românești” (p. 19). În calitate de „caz-limită”, Urmuz este echivalat exemplului francez al lui Lautréamont. Pentru a-și susține tezele, criticul introduce în ecuație teoria „deplasării” literare formulată de Roland Barthes : „Scriitorul constată că modul tradițional de a concepe literatura nu-l mai satisface, și atunci se «deplasează» conștient spre altă posibilitate a acesteia, propunând o structurare aparent parodică, aparent incoerentă, fragmentaristă, illogică etc., dar această structurare va deveni manifestul estetic al literaturii experimentale (subl. a)” și, pe urmele teoriilor lui Angelo Guglielmi despre neo-avangarda italiană a anilor '50-'60, subliniază caracterul „experimentalist”, constructiv al avangardei noastre istorice, prevalent în raport cu caracterul radical, negator al unor avangarde europene. O avangardă autohtonă „cuminte” și un experimentalism autohton *avant la lettre*... Numai că atât modernismul, cât și avangardele, incluzînd, fiecare în felul lor, o componentă „experimentalistă”. Chiar dacă Marin Mincu reelaborează într-o manieră personală conceptul, denominația rămîne totuși neconvingătoare, fie și prin faptul că trimite mult prea mult la ideea de *experiment formal*. Venit pe o filieră americană, termenul de „postmodernism” – asimilat la noi de prin 1985 – are o rază mult mai largă de acțiune. Oricum : un import terminologic deja datat în țările de origine (textualismul/tel quel-ismul francez, respectiv experimentalismul italian „semio-tizant”) este pus în slujba demonstrării caracterului „anticipativ” al scrierilor unui autor român preavangardist. Proza lui Urmuz – consideră M. Mincu – pune la dispoziție întreaga tehnologie „experimentală” prin care textul se autogenerează : „se cercetează printr-o lucrare experimentală constantă toate elementele retorice asupra cărora trebuie să intervină scriitorul în vederea descoperirii acelor mecanisme structurale ale textului, capabile să-l autogenereze”. Acționînd asupra sintaxei și „deplasînd-o”, Urmuz țintește, așadar, „descoperirea modalităților absurde de dezagregare și diseminare a limbajului, voind să demonstreze cum, prin transformări pe axa sintagmatică sau pe axa paradigmatică, textul poate accepta toate combinațiile denotative și conotative posibile”. Personajele urmuziene – non-persoane – sînt „compuse”, literal și în toate sensurile,

evoluind pe o schemă narativă stereotipă și elementară. O observație esențială privește „recuperarea materialelor lingvistice nefolosite”, a „zgurii” limbajului comun, odată cu dispariția „tramei” narative (înlocuite prin „descrierea destructurantă și micropovestire”). Ideea de bază ar fi aceea că „instinctiv, Urmuz descoperă Scriitura și Textul” (1983, p. 27). În interiorul experimentalismului „anticipat” cu cinci decenii de Urmuz și confirmat pe plan european de Eugen Ionescu, ar intra – în opinia lui Marin Mincu – atât Nichita Stănescu și Ion Gheorghe, cât și „optzeciștii”: „Cu o anticipație de aproape o jumătate de secol, Urmuz intuiește practica semnificantă ca procedeu al textualizării literare și o aplică, dându-i o semnificație maieutică pentru tinerii experimentalisti de azi” (p. 29). Și cum argumentul legitimator al „precursoratului absolut” este invocat – strategic și compensatoriu – în special de cei care se consideră marginal(izați) în raport cu instanțele de validare axiologică, o confruntare critică „la vîrf” nu putea fi evitată.

Disputa purtată la mijlocul anilor '80 între N. Manolescu și Marin Mincu – un adevărat proces de paternitate teoretică! – privește categoria căreia i se subsumează autorul *Paginilor bizare*. Într-o notă de subsol reprodusă în *Eseu despre textul poetic, II* (Ed. Cartea Românească, București, 1986, p. 269), Mincu își revendică paternitatea și precursoratul încadrării lui Urmuz în paradigma „textualizantă”: „Urmuz este un autor de Text. Această afirmație a noastră din *Eseul despre textualizarea poetică, I* (Ed. Cartea Românească, București, 1981) este preluată tacit de N. Manolescu în *Arca lui Noe, III*. Criticul mi-a telefonat, susținînd că ar fi spus-o primul. Aștept textul!” (p. 269). Dincolo de obsesia „precursoratului”/întîietății și a „paternității” opiniilor critice în privința „textualismului” urmuzian, disputa între cei doi este o „bătălie” pentru conceptul de text revendicat, în acea perioadă, de către scriitorii generației '80. Iată și pasajul manolescian incriminat de către Marin Mincu: „...*Literatul acaparează literarul*. O profundă schimbare de înțelegere a literaturii e pe cale să se înfăptuiască. E de ajuns a spune, fără a intra în amănunte de ordin teoretic, că Urmuz trebuie numărat printre autorii moderni de *texte*, ca Poe sau Mallarmé. Procesul textualizării lichidează, într-o parte a literaturii moderne, pe cel al simbolizării. Un examen al problemei și o teorie a textului se găsesc în studiile din *Negru pe alb* ale lui Livius Ciocârlie. Aici e vorba de consecințele care privesc romanul corintic” (1998, p. 532). De notat lovitura subtilă, subliminală: invocarea lui Livius Ciocârlie, un „precursor” inclusiv în raport cu Marin Mincu pe terenul autohton al teoriei textului, dar pe o filieră franceză, nu italiană... Ceea ce se remarcă imediat este faptul că atât Marin Mincu, cât și N. Manolescu manevrează

în mod diferit conceptul de „text” ca *discurs de legitimare și autoritate critică*. Primul îl folosește în sens „textualist”, *dincolo* de convențiile clasice de specie și gen : pentru Marin Mincu, *textul* urmuzian nu e a fi nici roman, nici schiță, nici nuvelă, nici poem, nici basm, chiar dacă poate simula aceste formule. E Text. În schimb, N. Manolescu subsumează textualizarea categoriei tipologice a romanului „corintic”, propulsându-l pe Urmuz în avangarda acestei tipologii ficționale. La data amintitei polemici, conceptul de „postmodernism” nu fusese încă aclimatizat la noi... Odată aclimatizat însă (după 1985), cei mai mulți „optzeciști” ajung să respingă textualismul (fără a se autointitula, obligatoriu, postmoderni!), sesizând caracterul său marginal, excentric, excesiv-tehnicist și steril, bref – contraproductiv. La fel de contraproductivă s-a dovedit a fi însă și invocarea – cu argumente protocroniste ! – a „textualismului” urmuzian, în plină bătălie cultural-politică între sincronism și protocronism...

Analizele din *Arca lui Noe* despre „Arghezi & Urmuz” duc mai departe observațiile lui Nicolae Balotă, polemizînd cu prejudecățile criticii tradiționale de autoritate. Primii vizați sînt G. Călinescu și Tudor Vianu. Ideea „echivocurilor” lingvistice emisă de cel din urmă e negată prin introducerea unei opoziții între *jeu de langage* (categorie a „gratuitului” și „amuzantului”, în care intră calambururile de care vorbea G. Călinescu și echivocurile invocate de Vianu) și *coup de langage* (categorie „de adîncime” proprie poeticii urmuziene). Una dintre cele mai interesante opinii privește „sensul major al viziunii la avangardiști”, anume „*descentrarea* umanului în ierarhia universală”. Descentrarea nu are loc „în sens etic, ci fizic”, antropocentrismul fiind înlocuit de „cosmocentrism” : „Un om-pasăre nu e atît un om descompus, degradat, cît unul depozat de privilegiul de a se afla în centrul lumii : prin chiar faptul că regresează pe scara zoologică, el e descentrat. Viziunii antropocentrice i se substituie astfel una cosmocentrică, mai generală, și care implică o hibridizare pe scară universală a ființelor, de la care omul nu mai este exclus” (p. 526). Avem de-a face cu revelația unui mecanism abstract al manipulării universale, în interiorul căruia individul este redus la statutul de obiect. Discuțînd raportul dintre mecanic și organic în cadrul poeticii avangardiste, criticul avansează ideea caracterului protetic (de „proteză mecanică”) al personajelor urmuziene, în care vede o expresie „non-umană” a „corinticului” : „Sacrificată e, în primul rînd, ideea de evoluție organică (...). Automatul e anorganic. E lipsit nu numai de viață, dar și de biografie sau psihologie. E un extraterestru, precum *Ubu imperator* al lui Ernst” (p. 527). Spre deosebire de cazul pictorilor suprarealiști din urmă, la care „proteza e umană sau naturală”, la Urmuz „niciodată nu se

pornește dinspre automat spre uman, ci invers". În opoziție cu „creatorul clasic” care „are religia naturalului”, avangardistul pariază pe *artefact*, pe abstracționism și pe antimimesis. Mai degrabă conformistă este interpretarea, în spirit marxist, a operei urmuziene prin prisma teoriei alienării, ca simptom al „reificării” societății capitaliste: „Orice transcendență morală fiind abolită, această *altă față* a societății burgheze arătată de Urmuz seamănă cu o împărăție de obiecte agresive, de reacții mecanice, însă violente, în care deci totul, de la eros la crimă și de la negustorie la politică, este reificat (...) Ea păstrează toate aparențele societății capitaliste (averi, bani, profit, tranzacții, violență, alienare etc.), deși este pe de-a-ntregul reificată. Posesia absoarbe ființa pe care mai întâi o prelungește: este proteza ei mecanică” (p. 530). Respingînd „caracterul exclusiv parodic” și „caracterul exclusiv amuzant” al scrierilor lui Urmuz postulat de o parte a criticii tradiționale, Nicolae Manolescu afirmă caracterul autonom, coerent și individualizat al „universului urmuzian”: „astăzi sintem mai aproape de convingerea că există un univers urmuzian deopotrivă de substanțial și constituit ca acela, să zicem, al Hortensiei Papadat-Bengescu”. În centrul eseului se află afinitățile dintre proza lui Urmuz și cea a lui Arghezi – „probabil și întiul emul” al autorului „Fuchsiadei”: „Cel care l-a dezamăgit (pe Arghezi) e Rebreanu. Ar dori să scrie ca Urmuz” (p. 542). Atît *Tabletele din Țara de Kutu*, cît și *Cimitirul Buna-Vestire* ilustrează, în opinia lui Nicolae Manolescu, „o reluare conștientă a viziunii și procedeele urmuziene, precum și (...) a atitudinii polemice față de o anumită literatură” (p. 548). Observația capitală a eseului vizează însă caracterul de „utopii negative” al prozei celor doi: „în acest paradis colectivist, Algazy și Grummer nu se vor mai ciocni” (p. 556)... Se vorbește, apoi, despre „reorganizare”, despre „omul nou, corectat” și despre kaskiana „colonie penitenciară”. Referirea la Kafka ne trimite – de data asta – cu gîndul nu numai la „societatea de consum”, ci și la o critică deghizată a totalitarismului, perceptibilă de către cititorul trăitor în distopia urmuziană a României anilor '80. „Urmuzianismul” devenise o realitate cotidiană a epocii.

Contestatarii

Literatura lui Urmuz a avut de înfruntat prejudecata clasicizantă, „monumentalistă” a cantității, conform căreia un scriitor „major” trebuie să scrie mult și să „construiască” o „operă” vastă. Prejudecată activă într-o Românie unde „totul rămîne de făcut”, unde „nimic nu durează”. Matei Călinescu vedea în Urmuz un „mare

precursor“, dar nu și scriitor mare, opera lui fiind „foarte restrînsă“. Ion Negoîtescu nota malițios (deși nu depreciativ) faptul că Urmuz a atins „maximum de notorietate cu minimum de operă“, o „operă“ net inferioară cantitativ monografiei lui Nicolae Balotă. Contestările radicale au fost însă – după 1965 – destul de rare. Probabil cea mai radicală dintre ele îi aparține lui Alexandru George („O legendă“, în *Semne și repere*, Cartea Românească, 1971, dar apărută în periodice cu un an înainte). Criticul se declară dintru început de acord cu opinia minimalizantă a lui G. Călinescu („Opera lui Urmuz (...) e o simplă schimonoseală, amestec de joc de cuvinte, de fantezism grotesc și de umor căznit. Efectul de surpriză, indiscutabil, se epuizează prin tocire după cîteva pagini. (...) Este cert că scrierile lui Urmuz nu depășesc nivelul unei asemenea simple și ușurele nostimade. Gestul lui (căci nu putem vorbi în nici un caz de o operă) se explică printr-o răzvrătire puerilă a unui om matur, ca un act rece și neputincios de batjocură“). Deși trei schițe au fost tipărite în timpul vieții lui Urmuz și din voia acestuia, criticul se îndoiește că textele urmuziene au fost concepute spre publicare – de aici, suspiciunea de non-literaritate. Caracterul prezumat „parodic“ și „reactiv“ al scrierilor este denunțat ca „parazit“ al creației și condamnat, fără drept de apel, la facilitate și derizoriu : „Urmuz nu poate fi înțeles decît ca un fenomen pur reactiv și polemic. El nu creează un stil, ci parodiază un stil. Dar, vai, dacă parodia e totdeauna o operație lamentabilă, parodiștii nu merită nici măcar să fie plîși. Scrierile lui Urmuz sînt un simplu parazitism al unei formule convenite“. Încercînd să demoleze „legenda“ lui Urmuz, eseul polemic al lui Alexandru George are meritul de a pune în discuție un „punct nodal“ al esteticii moderne, anume legătura – problematică – dintre „mitul originalității“ și valoarea estetică : „A fost Urmuz un scriitor original ? Negreșit, dar cu condiția să fi fost mai înainte un scriitor. Iată ce ni se pare foarte greu de admis“. În cauză nu e, așadar, atît problema „originalității“, cît mai ales cea a precursoratului și a productivității, capacitatea de a inventa, inova și influența („fecunda“) creațiile viitoare : „E un fapt curios (printre atîtea ale istoriei culturii !) că un mediocru original, sau numai bizar, poate avea o influență mai mare asupra altor scriitori decît un geniu a cărui operă coplescește și paralizează o întreagă epocă (...) Dar condițiile receptării unui artist în conștiința altora urmează anumite reguli speciale care nu țin întotdeauna seama de valoarea absolută a operei primului. În genere, scriitorii se interesează de literatura altora mai curînd pentru a găsi un îndemn sau un catalizator pentru propria lor vocație“. Al. George concede că Urmuz a fost un scriitor „important“, dar... în sensul dat de Paul Valéry

(adică nu neapărat „valoros”, ci „semnificativ”): un tip „steril și inovator”. Nu lipsește din galantar nici acuza de „patologie” (e drept, „artistică”). Iar concluzia e ferm depreciativă: „Tot ce e valoros în Urmuz este astfel pentru că a fost valorificat de alții”. Grila eseistului este una clasicizantă, avînd în centru „marea literatură” și figura geniului-creator-de-opere-monumentale, închise. În orice caz, spiritul său critic „în răspăr” reprezintă o pată de culoare în climatul encomiastic al epocii. Spiritual, criticul îi „pune la punct” în mod venit și pe comentatorii care deplîng condiția meschină a „obscurului grefier de la Înalta Curte de Casație”: „Amintim că grefierului îi revenea importanta sarcină de a redacta sentința definitivă pe care o semna, sub controlul președintelui, ceea ce însemna o mare răspundere și pretindea temeinice cunoștințe juridice. Funcția de grefier mai poseda și o serie de «avantaje» (...) care ridicau venitul său cu mult peste cel al președintelui însuși. (...) în justiția militară cel care exercită funcția de grefier la instanța echivalentă cu fosta Întăltă Curte de Casație este în mod obligatoriu un... colonel. Slujba de grefier la Înalta Curte de Casație conferea funcționarului care o îndeplinea un indiscutabil prestigiu și de aici teama lui Urmuz că s-ar putea compromite în ochii colegilor și superiorilor, dacă aceștia ar fi aflat că face literatură. (...) Urmuz a dus-o foarte bine, mai bine în tot cazul decît imensa majoritate a scriitorilor contemporani cu el” (op. cit, pp. 311-312).

Un „contestatar” mai moderat este Gelu Ionescu, în textul deja citat din volumul *Romanul lecturii*. Asumîndu-și „prejudecățile” monumetalist-clasicizante („Mărturisesc că am prejudecata operei, a respirației vaste, neamăgitoare”), criticul se vede nevoit să constate că „Timpul pare a fi lucrat stăruitor pentru gloria urmuziană: jocul grefierului (grav ca orice joc) a căpătat o neașteptată validitate datorită mersului literaturii lumii – aducînd în apoteoză cununa de «clasic» unei fantome”. El amendează gravitatea „lipsită de umor” a comentatorilor mai noi („nobilă amăgire”) și ignorarea „umorului voluntar din care opera se născuse” (ipoteză bazată pe mărturisirile surorii scriitorului, Eliza Demetrescu-Buzău). Recunoscînd că, în ce privește interpretarea textelor lui Urmuz, „nimeni nu are materialul suficient pentru a ajunge la o «filozofie», nici curajul să conchidă a-l reduce la o întîmplare, la un accident bizar”, Gelu Ionescu deplînge faptul că ne lipsește voința de a da cărți fundamentale despre Caragiale și Călinescu, în vreme ce „o mare carte despre Urmuz”, care „nu e nici posibilă, nici necesară”, a fost „mereu posibilă”. Motivul ar fi „un bovarism al literaturii noastre”, un „bovarism al sterilității, desigur”, căci „cine n-ar vrea să scrie cît el și să fie, totodată, citit și răscolit de exegeți – dar, firește, să

rămînă în viață, calm și senin martor al acestei miraculoase impuneri?". Viitorul exeget al tînărului Eugen Ionescu gafează totuși afirmînd că „Urmuz nu a crezut în literatură”, iar creația sa a fost „spontan-inocentă (lipsită adică de conștiința scriitorului de profesie, a scriitorului ce-și cultivă vocația)”. El concede că „opera” lui Urmuz este un document al unui caz care a intuit „o aventură complexă și patetică pe care secolul nostru o trăiește : aventura limbajului”. Nu îi acordă însă prea mult credit estetic : „între ce ascunde textul urmuzian și ce arată scrisoarea sa există loc pentru literatură. Dar nu atît cît pentru o capodoperă, cum par unii să o creadă”. Și, oare, nu putem oare vorbi, în egală măsură, de un bovarism al capodoperei „masive” în cultura română ?

Relevanță valorică sau relevanță de „document/simptom” al unei crize ? În anii '70, la un anumit nivel al conștiinței critice „medii”, persistă încă întrebarea dacă „antiprozele” urmuziene au caracterul unui „accident insolit de istorie literară”. „O asemenea controversă”, scrie Nicolae Ciobanu în prefața *Antologiei de proză scurtă românească. De la Constantin Negruzzi la Pavel Dan (Metamorfozele unui „gen” epic*, Editura Minerva, Biblioteca pentru Toți, București, 1979, p. XLV), „are șansa de a se prelungi la nesfîrșit, atîta vreme cît sîntem conștienți de dificultățile ce le incumbă orice încercare critică de a aplană dichotomia dintre statutul lor de simplu document, simptomatic pentru o stare de criză, paroxistică, a conștiinței estetice, pe de o parte, și valoarea, semnificația lor literară intrinsecă, privită ca act de creație epică în sine, pe de altă parte”.

Un contestatar moderat și lucid al minioperei urmuziene este, cum am văzut deja, Marin Nițescu, care, în comentariul pe marginea monografiei lui N. Balotă („Urmuz *als ob*”, datînd din decembrie 1970 și inclus în vol. *Atitudini critice*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, pp. 202-207), consideră că, în ce-l privește pe „Urmuz cel real” (nu cel închipuit, mitologic, de unii-alții, inclusiv de N. Balotă), „întrebarea dacă scrierile lui constituie o operă rămîne deschisă”. Criticul atinge astfel o problemă importantă : „Un lucru pare însă neîndoielnic : cultul Urmuz, creat de febrilitatea unei avangarde de a-și căuta puncte de sprijin, acționează acum cu o putere exterioară sporită asupra conștiinței critice. Ne aflăm în fața unuia dintre mecanismele secrete prin care se constituie și se impun unele autorități”, opinînd că fervoarea avangardei românești a fost una „ideologică și politică”. Deținător doar al unui „absurd logico-formal”, „Urmuz rămîne (și aici e «valoarea» lui) tocmai prin vacuitate un excelent semn convențional căruia avangarda îi substituie propriile ei avataruri și incertitudini”.

Exemplele pot continua. Într-un text apărut în numărul 3/1975 al revistei *Manuscriptum* („Per aspera ad astra”), George Muntean

dă o replică avenită „opinie curente” conform căreia „prozele urmuziene ar fi, în cvasitotalitatea lor, produsul spontan al unui spirit înzestrat cu o excepțională disponibilitate a improvizației, care a izbutit din întâmplare să propună o nouă modalitate literară, cu implicații atât de surprinzătoare în scrisul acestui secol”, oferind o „reconstituire” (parțială) a laboratorului de creație urmuzian, pe baza studierii comparate a câtorva manuscrise ce nu aparțin textelor publicate în timpul vieții de către Urmuz. Manuscrisele-variantă ale scrierilor apărute au intrat în posesia B.A.R. la mijlocul anilor '50 printr-o donație a lui Dinu Pillat, pe caietul în care erau transcrise fiind specificat „Schite și nuvele... aproape futuriste”. Pe baza „expertizei” documentare (sînt reproduse în facsimil mai multe pagini manuscrise), autorul extrage concluzii privind modul de a lucra al lui Urmuz, care a dus la „cvasilegendara-i operă” „prin necruțătoare și succesive concentrări, prin aducerea cuvintelor la starea lor aș zice dicționărească (...) printr-o netă preferință pentru neologismul cu sunet plin (...) prin relaxarea legăturilor tradiționale dintre componentele propozițiilor și frazelor etc., ceea ce sporește, evident, impresia de automatism și absurd, lărgind, totodată (...) cîmpul sugestiei (...) își înfrîna fantezia de la o variantă la alta, intelectualizînd expresia și abstractizînd-o, în sensul mutării accentelor de pe reacția superficială, imediată, pe cea morală, filtrată, de adîncime”.

În 1970, Nicolae Balotă se arăta încă destul de pesimist cu privire la destinul „canonic” și la receptarea „academică” a lui Urmuz: „Manualele școlare nu-l vor discuta, e inasimilabil spiritul academic. În ierarhia unei istorii literare academice nu poate avea loc”. Infirmînd acest pesimism, toate istoriile literare, mai mult sau mai puțin „academice”, și toate dicționarele de literatură română modernă apărute la noi după 1970 îl vor include – uneori „la loc de cinste”. Autorul continuă să fie tradus în diverse limbi și reeditat, iar unele formule ale lui ajung în „folclorul” critic (ex : *Cică niște cronicari...* devine titlul unui volum de „critică a criticii” din 1970 al lui Cornel Regman și, după aproape trei decenii, titlul unei antologii a lui Iordan Chimet despre comicul absurd în literatura avangardei românești). În canonul didactic, pătrunderea lui Urmuz (ca și a întregii avangarde interbelice) a fost însă mai dificilă, ea producîndu-se cu adevărat abia în anii '90. Cele două volume despre *Modernismul românesc* semnate de Dumitru Micu conțin numeroase referiri la Urmuz, inclusiv comparații cu poeți români postbelici. Geo Dumitrescu, de pildă, „l-a admirat pînă la idolatrie pe înainte-mergătorul tuturor avangardiștilor din secol, pe Urmuz”, lăsîndu-se însă doar „influențat, nu asimilat” : „Niciunde în versurile

lui Geo Dumitrescu parodiarea automatismelor limbajului nu este dusă pînă la separarea semnului lingvistic de sens, pînă la articularea de enunțuri ilogice, pînă la practicarea elocinței absurde" (*Modernismul românesc*, vol. II, Ed. Eminescu, Buc., 1985, p. 212). Interesante atît pentru respingerea avangardei și, în particular, a lui Urmuz, cît și pentru argumentele „psihologice” de autoritate care l-au impus pe acesta din urmă inclusiv atenției criticii tradiționale sînt afirmațiile lui Ion Rotaru care, în *O istorie a literaturii române II. De la 1900 la al doilea război mondial*, Editura Minerva, București, 1972, pp. 330-335, apreciază că, pe măsură ce literatura postbelică se va dezvolta, interesul „exagerat” pentru avangardă va scădea corespunzător. Urmuz e respins ca „precursor” suprarealist sau absurdist, întrucît ar fi autor de „parodii”. Motivul pentru care Ion Rotaru îi acordă totuși atenție (cinci pagini de text preponderent descriptiv, cu observații pe linia lui G. Călinescu) este extraestetic: prețuirea pe care i-o acordă prietenul Geo Bogza, elogiile din epocă ale lui Tudor Arghezi și G. Ciprian și, nu în ultimul rînd, traducerea franceză și comentariile elogioase ale unor Eugène Ionesco și Raymond Queneau... Argumentele de autoritate internă și externă (de genul „dacă au spus-o oameni serioși, e musai să o spun la rîndul meu”) funcționează neabătut. Altminteri, în opinia autorului, meritul lui Urmuz e acela de a fi îmbogățit literatura română cu un cuvînt pe care „limbii noastre îi e greu să îl suporte”: reificarea... Mai reticent față de Urmuz este Al. Piru care, în *a sa Istorie a literaturii române de la început pînă azi* (Editura Univers, București, 1981, p. 405), îi acordă un scurt medalion unde rezumă plat judecățile călinesciene, adăugîndu-le doar calificativul previzibil de „precursor mondial al literaturii absurdului”... Capacitatea inovativă a autorului în raport cu G. Călinescu se vede și din titlul cărții, unde „origini” e înlocuit de „început”, iar „prezent” de „azi”...

Antiliteratură, metaliteratură, literatură.

Urmuz „romancier”

Considerat inițial drept „poet” de către unii avangardiști, Urmuz rămîne autorul unei literaturi greu clasabile generic. Capitolul pe care i-l dedică Ov.S. Crohmălniceanu în volumul I din *Literatura română între cele două războaie mondiale* (E.P.L., București, 1967, pp. 357-364) e intitulat – elocvent – „Antiproza”. Autorul *Paginilor bizare* este situat de fapt în categoria ambiguă a antiliteraturii, scrierile sale fiind, după caz, „antiroman erotic concentrat” („Pîlnia

și Stamate”), „antischită” („Emil Gayk”), „antinuvelă socială” („Ismail și Turnavitu”), „antiparabole” („Fuchsiada”, „Algazy & Grümmer”) sau „parodie a epicii romantic aventuroase” („După furtună”) – oricum, niște „tragice încercări experimentale” în care absurdul și parodia capătă funcție existențială. Într-un text din 1976 reluat în prefața volumului-restituire *Un spectacol ratat* al avangardistului rus interbelic Daniil Harms (Ed. Paideia, București, 1997), Dan Culcer stabilește o paralelă între Urmuz și Harms, văzînd în ei „autori de metaliteratură”. În 1983, odată cu apariția celui de-al treilea volum din *Arca lui Noe*, Urmuz e consacrat ca... romancier – întîiul nostru romancier de tip „corintic” (dar macedonskianul *Thalassa*?). Ideea unui Urmuz-autor-de-romane fusese deja enunțată de către Mihai Zamfir în studiul despre *Poemul românesc în proză* (Ed. Cartea Românească, 1981, ed. a II-a, Editura Atlas, 2000, p. 298). Acesta vede în scrierile urmuziene niște „romane concentrate”, *contes philosophiques* cu funcție „evident parodică”, „mai aproape de narațiunea filozofică a secolului al XVIII-lea”. Opinia e susținută prin „universul filozofic pe care aceste scrieri insolite îl cuprind” și prin caracterul lor românesc: „Într-un limbaj simbolic, este descrisă – spiritual vorbind – o existență de la un capăt la celălalt, un viciu vital sau un ciclu de gîndire”. În opinia lui Mihai Zamfir, este „difícil să caracterizăm textul urmuzian drept poem în proză, din cauza contrazicerii regulii esențiale a speciei, epuizarea unui singur aspect al existenței”. Drept urmare, Urmuz va lipsi – justificat – din *Antologia poemului românesc în proză* (1984).

O opinie aparte referitoare la autorul *Paginilor bizare* e de găsit în volumul-eseu *Meteorologia lecturii* al lui Radu Petrescu (Editura Cartea Românească, București, 1981). Polemizînd implicit cu opinia comună privind caracterul „antiliterar” al scrierilor lui Urmuz, prozatorul consideră că avem de-a face cu punctul „ultim” al literaturii, caracterul „anti” fiind propriu mai curînd jurnalelor „autenticiştilor” interbelici: „(Urmuz) nu poate fi trecut la capitolul antiliteratură, el fiind punctul final la care ajunge literatura, proza în al cărui centru de interes stă personajul, prin obiectualizarea acestuia. Antiliteratură este în schimb reacția trăiristă, autenticistă etc. la termenul ultim atins prin Urmuz (precedat de Caragiale și I.A. Bassarabescu) de gîndirea artistică. Într-adevăr, ce se mai putea scrie cu un personaj devenit obiect?”. Ultimele două romane ale lui G. Călinescu, maestrul prozatorilor „tîrgovișteni”, sînt citite de Radu Petrescu în cheie urmuziană. Prin Călinescu, declarat anticipator al lui... Beckett, „O evoluție care, cu Urmuz, părea să se fi epuizat, redevine activă prin descoperirea, în personajul mecano-morf, a vechilor caractere ale secolului al XVII-lea francez, concepute

ca niște mașinării în desfășurare implacabilă" (p. 144). Plasarea lui Urmuz în descendența flaubertienei *Bouvard et Pécuchet*, dar și a lui Schopenhauer și Eminescu, este ilustrativă: „Reprezentarea despre noi înșine ca microcosm, reprezentare transmisă nouă de Renaștere, a încetat de a mai fi temei de viață. Schopenhauer, Flaubert, Eminescu și Urmuz, într-un domeniu limitrof, în pictură, De Chirico, cu lumea lui de statui și manechine, pronunță acest final al vechii noastre reprezentări despre noi, prin descoperirea omului mecanic. Bouvard și Pécuchet sînt copişti, ființe cu existență mecanică, și copişti redevin după relativ scurta lor dereglare caricaturală în științe, arte și sentiment. De aici pînă la eroii mecanomorfi ai lui Urmuz nu a mai fost decît un pas, poate nici atît" (p. 192).

Urmuz și poezii postbelici

Despre Urmuz s-au pronunțat elogios nu puțini poeți, în special aceia care își simțeau afinități structurale cu el. Într-un foileton publicat în 1968 în *Luceafărul* („Patimile după Hurmuz”), reluat în volumul *Teoria sferelor de influență* (Editura Eminescu, 1969), Marin Sorescu glosează entuziast pe marginea prozelor urmuziene. El declară că a fost „izbit” de „(A) capacitatea extraordinară a lui Urmuz de a construi – în toate sensurile acestui cuvînt, construcții de încăperi, de oameni, de relații nemaipomenite, sociale, politice, sexuale, mistice etc. – adică un univers total nou, pe analiza căruia îmi voi baza în principal întregul studiu. Și (B) asemănarea izbitoare între această locuință și fraza lui Urmuz”. Caracterul poetic al textelor e subliniat la tot pasul, ele „putîndu-se constitui în strofe sau în versete”. În schimb, este negat caracterul parodic („Urmuz nu se gîndește o clipă... să veștejească operele clasice și, în general, nu are intenții parodice”). În plus, Urmuz este catalogat drept „cosmician” și metafizician „utopist”; oamenii lui sînt „niște ființe vărsate în univers” prin tuburi de comunicație, plămădiți „din același material ca și visele”, deși altminteri au „ceva sacadat, mecanic, de robot”. „Nu știu cine în literatura universală a simțit mai puternic dorul de a se elibera de gravitație”, adaugă exaltat Sorescu, remarcînd nevoia personajului Stamate de a „fecunda misterul” prin contrabalansarea atracției legilor cerești... Autorul subliniază, de asemenea, „chintesentializarea” romanească a „paginilor bizare”, caracterul lor „mitologic” și „tragic”, de fabule perverse, antievoluționismul (v. oamenii care „se urcă în maimuță, abrutizați și scîrbiți de evoluție”) și misoginismul, precizînd – nu fără subtilitate – că „toți eroii urmuzieni fac ceea ce gîndesc”. Există și

unele elucubrații interpretative (cum ar fi interpretarea lupei dintre Algazy și Grümmer ca „război al Troii, pentru o femeie – femeia fiind când Algazy, când Grümmer“). În final, Urmuz e apropiat de un alt „sinucis“, Al. Odobescu, amîndoi pornind de la ideea că... „lumea e o confuzie“ (!). Dar... „confuzionismul lui Odobescu e numai parțial. Divagația lui trebuie căutată în frazele de încheietură. (...) nu e o alunecare de sens de la cuvînt la cuvînt, ci de la paragraf la paragraf“. Cu alte cuvinte, ea revine mereu la „partea cea dreaptă“, cu „un simț al gradației și simetriei uluitor“, în vreme ce „lunarul“ Urmuz „e un divagaționist absolut. Confuzia lui e rotundă ca și pămîntul, devine luciditate, pe partea cealaltă“. Fără comentarii...

Într-o secvență intitulată „Enigme și evidente urmuziene“ din volumul *Afinități efective*, Ed. Cartea Românească, București, 1990, Șerban Foarță speculează în marginea obedienței timorate a lui Urmuz față de imaginea dominatoare a Tatălui. Este identificat un „exces de scrupule filiale (frizînd «aneroismul» însuși)“ și – în ciornele de manuscris rămase – „o teodicee în nuce, vag maniheistă“ (p. 57), însemnările despre atotputernicul revolver, „Suveran al lumii“, arătînd chiar că „suicidul său este, în fond, un deicid“... Putem cita și alte numeroase referințe ale poeziilor la proza (textele) lui Urmuz, de la Aurel Rău la unii optzeciști...

Centenarul Urmuz. Apoteoza omagială

Asimilarea scrierilor urmuziene de către canonul critic are loc odată cu ceea ce Marin Mincu numește „clasicizarea“ avangardei interbelice. În condițiile unui regim totalitar precum cel ceaușist, asimilarea în cauză are însă niște date cu totul particulare. Recuperării „estetice“, „umaniste“ și „marxizante“ i se adaugă, la începutul deceniului nouă, o recuperare protocronistă tot mai accentuată. În numărul 3 pe 1983, apare sub egida revistei *Manuscriptum* o publicație realizată de Nichita Stănescu, Adrian Bota și Adrian Hoajă, editată de Al. Oprea și intitulată – pe urmele revistei din 1928 a lui Geo Bogza – *Urmuz*, în care personalitatea autorului „Fuchsiadei“ e recompusă, pastişată și elogiată ludic. Articolul de fond, semnat de același Nichita Stănescu („Urmuz în toate culorile lacrimii“), amestecă, într-un lirism confuz, poncife comunizante cu citate foarte aproximative din Bacovia: „Urmuz a fost o culme a inteligenței ironice românești, tocmai de aceea a fost asasinat cu propria sa mîină de către mizera lui epocă, sau cum ar spune contemporanul său Bacovia, «Sînt mai mulți morți în oraș, iubito/ Tocmai de aceea am venit să-ți spun»“ (corect „Sînt cîțiva morți în oraș, iubito/ Chiar

pentru asta am venit să-ți spun”), și încearcă o „recuperare patriotică” în consonanță cu protocronismul oficial : „S-a pierdut enorm din ceea ce va fi fost Urmuz om viu, s-a pierdut uriaș din tainicul său spirit patriotic, când se scuza într-o scrisoare de familie că nu a putut lua parte la întâia parte a războiului mondial din pricina repartizării lui ordonate ca ofițer în administrația harnașamentelor”. Recuperarea protocronistă este explicită în *chapeau*-ul redacțional „Un caz limită” care preia un fragment din Marin Mincu („Urmind brusc unei tradiții literare folclorice, avangardismul românesc este, cum ar spune Edgar Papu, protocronic prin Urmuz”), ajungînd la interogații patetic-retorice de genul : „Cum a fost posibilă reforma radicală asupra limbii literare înfăptuită de Urmuz la noi în premieră mondială, într-un timp poetic în care sămănătorismul era în floare ?”. Totul e ambalat într-un limbaj de hagiografie autohtonistă („Biblie a avangardei românești”). *Nota bene*, deși admirator al lui Urmuz, Nichita Stănescu avea importante rezerve față de avangardă...

Ca o replică la această acțiune, tînărul critic de artă timișorean Andrei Pintilie publica în *România literară* un eseu despre autorul *Paginilor bizare*, intitulat „Urmuz cu «u» de la umor”, în care taxează acid demersul comemorativ al revistei *Manuscriptum* : „În loc de catalog s-a tras în cîteva sute de exemplare numărul 6 al revistei *Urmuz*, urmaș parodic al adevăratei publicații de avangardă scoasă de Geo Bogza în anul 1928 la Cîmpina. Parodic pentru că, printr-o pioasă mistificare, redactorii ocazionali de azi, Adrian Bota, Adrian Hoajă și Nichita Stănescu, încearcă să sporească numărul paginilor bizare cu încă vreo cîteva, de o evidentă lipsă de forță, deci aplicare *ad litteram* a unei metode și nu creații”. Andrei Pintilie discută umorul urmuzian sub specie absolută („meta-umană”), dar cu trimitere ambiguă la prezent (fie el și etern) : „Meschinăria, absurditatea lumii în care ne ducem existența nu poate fi decît ridicolă sau comică în ochii celui care, asemeni lui Urmuz, aspiră către Infinit”, la baza mitului Urmuz stînd și sublimul „refuz total” : „În ceea ce-l privește pe Urmuz ne încredințăm că el a devenit un mit și datorită refuzului său total, căci el a refuzat și ideea de a aparține unei noi și superioare seminiții”. În contextul politic al epocii Ceaușescu, „refuzul” elogiât de critic se cuvine a fi citit și în cheie subversivă... În fine, cu prilejul centenarului nașterii lui Urmuz, criticul invocă „necesitatea unei expoziții de amploare națională a artei de avangardă din România”. O asemenea expoziție va fi realizată însă abia în 1993...

Momentul de vîrf al centenarului îl constituie însă apariția la Editura Minerva a volumului jubiliar *Urmuz. Pagini bizare*, ediție, prefată și tabel cronologic de Constantin Crișan. Interesantă e

„regia“ de ansamblu a cărții, care mai conține – pe lângă deja citatele traduceri în mai multe limbi de circulație universală – și un tabel cronologic tradus în franceză de Elena Dan: „Urmuz în cadrul avangardei literare românești și europene“, apărut „într-o primă – și cu totul altă formă (sic!) – în *Révue Roumaine*, nr. 10-11-12/1981, număr dedicat integral avangardei literare și artistice românești, suprarealismului și altor curente și mișcări avangardiste“. Legitimarea autohtonă este prezentă și aici: „în nici o clipă, avangarda literară și artistică românească nu a ieșit din spațiul sincronicității europene. Mai mult, în unele momente, ori în unele privințe, ea a devansat – după cum se poate vedea, nu numai prin Urmuz – anumite întâmplări, viziuni, concepții, doctrine și procese artistice, iar când ea însăși a fost în situația de a asimila, a făcut-o păstrându-și intacte originalitatea, specificul“. O secțiune de extrase critice despre Urmuz se încheie – simbolic – cu deja citatul pasaj al lui Edgar Papu din volumul *Din clasicii noștri...*, în care sugerează caracterul „protocronic“ al avangardei autohtone...

Prefața lui Constantin Crișan („Urmuz și palingenezia literaturii“) este un discurs hagiografic exaltat, un „omagi“ speculînd – la modul liric – pe marginea relației național – universal și a „genialității“ lui Urmuz. Autorul își începe sub formă de „basm“ textul despre eroul său: „A fost și rămîne – dar era cît pe ce să treacă neobservat. Uriașă, forța sa era a unui erou de basm, dar a trebuit să moară pentru a fi descoperit cu adevărat în toată plenitudinea și vitalitatea lui“. Urmuz este văzut ca „un Făt-Frumos care contrazice orice regulă a basmului“. Către final, discursul devine delirant, în consonanță cu retorica encomiastică a României ceaușiste: „un profet al vieții a putut (...) să prindă treptat, cu o neiertătoare luciditate, evoluția veacului. (...) Literatura lui, în care imaginarul nu pare a avea nici început, nici sfîrșit, este o infailibilă dovadă a acestei previziuni. A prevăzut chiar moartea artei, a imaginației – așadar pe Foucault și Beckett la un loc“. O adevărată răzbunare a „precursoratului“ local pe întreaga literatură europeană modernă! Departe de a fi avut doar o „meschină“ miză estetică, „genialul“ scriitor-demiurg, „conștient de unicitatea valorii lui“, „și-ar fi dorit în ascuns o literatură care-și ajunge sieși asemenea unui D-zeu imaginar“, „o nouă geneză, o palingenezie“, o „mult visată ubicuitate și o renaștere în toate spațiile și în toate timpurile“, o re-producere „pînă la incredibil“ a realității, o „ogîndă a existentului“... Fiecare fabulă urmuziană „e o capodoperă și o operă deschisă“. Încercînd, pesemne, să împace toate „taberele“ culturale, autorul ține să se delimiteze... nuanțat de orgoliile protocronismului, după ce l-a ilustrat copios: „E foarte greu să demonstrezi, ca scriitor de limbă

locală cum este în fond limba română, că ideea cutare sau cutare stil au fost lansate de un scriitor român înaintea unui confrate francez sau britanic", invocînd, ca pe o scuză, complexul culturilor mici : „Aceasta (...) e soarta dramatică și ingrată a tuturor culturilor de limbă mică". Însă – pe urmele protocronistului Paul Anghel, abundent citat – întregul eseu pornește de la postularea „rădăcinilor folclorice" ale creației urmuziene. Ceea ce își propune să arate Constantin Crișan e că suprarealismul european nu e incompatibil cu mitul și cu folclorul autohton (în cazul de față, „basmul absurd"). Chiar și biografia lui Urmuz se află „în vecinătatea basmului", în vreme ce realitatea de zi cu zi a devenit, la rîndul ei, urmuziană : „Urmuz a devenit de mult un referent de bază al cadrului existențial". Cel puțin în această privință, nu putem să nu-i dăm dreptate prefațatorului...

Tot cu ocazia centenarului Urmuz, *Revista de istorie și teorie literară* publică un comentariu sobru și discret al tînărului eseist Andrei Oișteanu : *Asamblajele lui Urmuz sau grădina mecanologică* (nr. 4/1983, pp. 115-117). În nr. 1/1983, pp. 35-37, istoricul literar Constantin Ciopraga publicase un „Profil în perspectiva timpului" despre același Urmuz. Iar în volumul *Teme* 4, apărut în același an la Cartea Românească, Nicolae Manolescu republică un eseu cu titlul reluîndu-l pe al lui Jacques Monod – *Hazard și necesitate*. Comparînd „hazardul și necesitatea" din biologie cu cele – enigmatice – din literatură, criticul oferă exemplul unei coincidențe stranii : nașterea, în același an 1883, a unor scriitori înrudiți tipologic, dar care nu s-au cunoscut niciodată : Kafka, Urmuz și Harms. Numele lor reale sau „artistice" au, fiecare, cinci litere... Hotărît lucru – avem de-a face cu un an omagial pe măsură...

Urmuz extraliterar

Există și laturi mai pitorești ale receptării urmuziene. Într-o scrisoare adresată în decembrie 1986 lui D.R. Popescu de către Mircea Dinescu – filat de poliția politică a regimului comunist – portretul securistului urmăritor este realizat prin analogie cu cel „cazon" din schița urmuziană „Emil Gayk" (Mircea Zăciu, *Jurnal III*, Editura Albatros, București, 1996, p. 334) :

„Stimate tovarășe președinte al Uniunii Scriitorilor, la întîlnirea cu Umberto Eco am declarat că fac parte din secta laică a celor care cred că literatura influențează realitatea. Ei bine, vă reamintesc o frază din proza lui Urmuz, care pînă la un punct are legătură și cu absurda mea existență (...). Așadar, în dimineața

zilei de 31 octombrie, rătăcind eu oarecum în zig-zag pe strada Dorobanți, am fost însoțit (ce-i drept de la distanță și (încă) nelegat de odgon) de viezurele cu raglan cărămiziu, de care v-am pomenit în scrisoarea precedentă. Viezure pe care cu plăcere l-aș mânca crud și viu, rupîndu-i în prealabil urechile profesionale, numai că viezurele meu e cam voluminos, și nu mi-e de ajuns o lămîie pentru a-mi tăia greața, iar în plus mai e și lucrător în M.A.I..“

Tot în 1986, într-un articol din revista craioveană *Ramuri* (nr. 11/269, 15 noiembrie 1986, p. 13), compozitorul Anatol Vieru face o conexiune... suprarealistă între Urmuz și Heidegger („Heidegger și Urmuz în „cumpănă“”), pornind de la un prezumat „realism dadaist” post-caragialian și de la un experiment artistic personal: „Cumpănă este lucrarea multimedia pe care am pregătit-o pentru cursurile de vară de la Darmstadt (umbra contelui de Keyserling și a școlii sale de înțelepciune este *out there...*, n.m.). Ce caută Urmuz alături de Heidegger? Dadaismul lui Urmuz este o formă de realism; această afirmațiune poate apărea ca enormă doar la prima vedere. Într-adevăr, după realismul acerb, atît de ascuțit, atît de adecvat la real al lui I.L. Caragiale, unui Demetrescu-Buzău (Urmuz), realul, în perpetuă beată deplasare, i-a putut apărea ca dadaistic. Dadaismul a însemnat adecvarea la o realitate percepută ca delirantă, absurdă. Rezultatul a fost un insolit amestec de bizar umor și imponderabilă nebunie”. Proiectul *Cumpăna* era de fapt un colaj de asocieri „dadaiste” între fragmente urmuziene (din „Fuchsiada”) și heideggeriene (din „Ființă și timp”): „În *Cumpănă*, pentru început, textul lui Urmuz se ciocnește în mod insolit cu acela al lui Heidegger. Cuvintele «cînd curajul gîndirii își are obîrșia în exigența Ființei, abia atunci limba destinului se află în largul ei» (*Aus der Ehrfahrung des Denkens*, tradusă de Th. Kleininger și G. Liiceanu) sînt urmate de «Fuchs se duse direct la Conservator... Aci luă forma de acord perfect și după ce stătu trei ani în fundul unui pian, ieși la suprafață». Mai tîrziu, cele două texte se apropie sub cerul unei melancolii senine”. Titlul articolului trimite în mod vădit și la eseul lui Constantin Noica, *Spiritul românesc în cumpăna vremii...* A. Vieru se referă la „cerul fantastic” al „Fuchsiadei” readucîndu-l în atenție pe „modelul” acesteia, pianistul Theodor Fuchs (1873-1953): „Tinerii muzicieni de după al doilea război mondial, printre care și autorul acestor rînduri, l-au putut cunoaște personal pe Theodor Fuchs. Fără a ști nimic de „Fuchsiada”, am văzut în bătrîn un personaj selenar, mucalit și fantezist”.

Pe linie... pre-socratică, Urmuz este văzut, în sfîrșit, ca poet și oracol: „poetul, ca și Filozoful, pentru a fi mai precis, devine uneori Pitia vorbind în dodii”. Din nou, fără comentarii...

Morala : pelicanul sau babita

Realizate prin contribuția unui colectiv de specialiști din numeroase țări europene, cele două masive volume sintetice cu caracter colectiv apărute în 1984, în limba franceză, la Editura Akademiei Kiado din Budapesta (*Les Avant-gardes littéraires au XX-e siècle I-II*), panoramează sintetic istoria și fizionomia multifățetată a tuturor mișcărilor de avangardă artistică din Europa. Amplul studiu teoretic semnat de către Adrian Marino în volumul al II-lea („Tendences esthétiques”) reia succint și o serie de observații mai vechi despre Urmuz (v. capitolul despre avangardă din *Dicționar de idei literare*): „un text clasic”, „Algazy & Grümmer” „evocă ruina integrală a literaturii”; „precursor prin excelență”, considerat un „Jarry român”, Urmuz, care „n-a fost «scriitor», este elogiat de avangardiști în detrimentul Domnului Poet și al Domnului Prozator, împinși în deriziune”.

În volumul III din *Istoria poeziei românești* (Editura Minerva, Colecția „Momente și sinteze”, București, 1986, pp. 14-17), Mircea Scarlat îl discută pe Urmuz în primul rînd ca „poet”, autor al fabulei „Cronicari” și al versurilor dintr-o „Concluziune și morală” la „schița” „Plecarea în străinătate”. Pentru Mircea Scarlat, „lipsa sensului are totuși o semnificație” în fabula lui Urmuz, și anume „denunțarea caracterului literaturizant al literaturii”, cu „persiflarea prejudecății nobleței”. În plus, „spre deosebire de Tristan Tzara, Urmuz poetizează excesiv, cu intenția clară de a discredita procedeul”. Nu se spune însă în ce ar consta această „poetizare”... După ce, în răspăr cu mitul precursorului absolut, criticul observă că „scriitorul nu apăruse din neant”, întrucît se produsese la începutul veacului „o restructurare a mentalității artistice”, el eșuează în clișeele critice ale anilor '60-'70: „tragedia” generată de „neîncrederea torturantă în posibilitatea realei comunicări” și determinisme de genul: „Asumîndu-și tragedia, Urmuz a ajuns la sinucidere, criza culturală declanșînd, în cazul său, una existențială”. Este evidențiată modernitatea centrării pe „text” și pe evitarea sugestiei în favoarea numirii directe: „Sfera conotativă... este preferată celei denotative, vizarea permanentă a textului fiind simptomul cel mai clar de modernitate”, însă e speculată abuziv intenționalitatea auctorială („efectul grotesc scontat de autor”). „Morala fabulei urmuziene” – consideră Mircea Scarlat – stă în „renunțarea la semnificatul tradițional”. Mai puțin convingătoare sînt însă propoziții de tipul: „Urmuz sugerează falsitatea unei estetici fără a indica posibilitatea alteia” (dar ce și de ce ar trebui să „indice”?). În fapt, avangardismul este privit de Mircea Scarlat dintr-o perspectivă tradiționalistă, organicistă: „Fabula

urmuziană este echivalentul unui microb inoculat într-un corp, pe care îl va obliga, automat, la o reacție de autoapărare”.

Capitolul pe care Ion Pop i-l dedică lui Urmuz în *Avangarda în literatura română* (Ed. Minerva, București, 1990), după cel din *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru Literatură, 1969, este, în linii mari, o sinteză a principalelor opinii critice formulate până în acel moment. Pornind de la o observație a lui Aurel Rău privind intertextul caragialian („Boris Sarafoff”) din fabula „Cronicari”, dar și de la ideea „literalității” textelor urmuziene (Matei Călinescu), se ajunge la un mic delir de interpretare semiotică, foarte în spiritul „fabulei” discutate: „Pelicanul sau babața” (despre care s-a observat, și lucrul e important, că e un titlu de povestire didactică din vechile manuale de „intuiție”), nu spune, în perfecta sinonimie a celor două vocabule ce oferă o falsă alternativă în alegerea «sensului» decît că acesta se află în *cuvîntul însuși*. Pelicanul-babața devine emblema *călătoriei* care, în fabulă, e în primul rînd o *mișcare a semnificațiilor* antrenată de o «ars combinatoria» ludică” (p. 49). Mai interesantă este observația privind caracterul *hipertextual* al „paginilor bizare” (termenul fiind preluat în accepția lui Gérard Genette): „E un joc foarte complex, ce iese dintre coordonatele tradiționale ale literaturii mai mult sau mai puțin «realiste» căreia îi preia doar «gramatica» aparentă, pentru a se desfășura (...) în virtutea unei inertiі *sui generis* a limbajului (...) utilizate cu o funcție *hipertextuală*, ca derivate (parodice) sau imitații (șarjate) ale unor texte și, mai ales, stiluri literare. Cum însă hipertextul rezultă suportă, pe întinse porțiuni, o deturnare în sensul acelei «hipertrofice funcții magice» ce transformă «numitul în real», se ajunge, în final, la *textul urmuzian crescut* (...) pe ruinele vechilor convenții și formule” (*Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, p. 61). Metafora finală sugerează, expresiv, caracterul de „buruiană plebee” al *textului urmuzian*, crescut pe prestigiile vechilor „ruine” ale Literaturii. Și devenit, după cum s-a văzut, un soi de container al obsesiilor criticii autohtone...

Post-scriptum postavangardist

Avangarda istorică românească a devenit un subiect „clasicizat” despre care, aparent, s-a spus/scris aproape totul. Explorată în special din unghiul criticii și al istoriei literare, dar și (mai puțin) din acela al criticii plastice sau al arhitecturii, monografiată și arhivată (există în prezent la București un Institut de Cercetare a Avangardei Românești și Europene – ICARE), ea pare să nu mai rezerve surprize. Abordările sintetice datorate lui Ion Pop, Adrian Marino, Matei Călinescu, Marin Mincu, Ov.S. Crohmălniceanu,

Nicolae Balotă, Amelia Pavel, Petre Răileanu, Mircea Martin, Ovidiu Morar, Ileana și Andrei Pintilie ș.a., monografiile „sectoriale” pe curente propuse în ultima vreme de cercetători tineri precum Ovidiu Morar (despre „avatarurile” suprarealismului românesc) și Emilia Drogoreanu (despre incidențele futurismului italian în România), pe urmele lucrării lui Ov.S. Crohmălniceanu despre *Literatura română și expresionismul*, analizele lui Mihai Zamfir din studiul despre *Poemul românesc în proză*, contribuțiile memorialistice ale lui Sașa Pană, cele diaristice ale lui Geo Bogza, mărturiile altor *insideri* ai mișcării, antologiile „de gen” (antologia supra-exhaustivă, inaugurală a lui Sașa Pană, cea „modelizantă” a lui Marin Mincu, antologia „canonic-reprezentativă” – pentru uzul publicului francez – realizată de Ion Pop, cea „recuperatoare” – pentru publicul german – alcătuită de Eva Behring, dar și decupajul din unghiul „comicului absurd” realizat de Iordan Chimet sau cuprinzătoarele antologii didactice realizate de Gabriela Duda și, respectiv, Nicolae Bârna), „caietele” dedicate fenomenului și numerele tematice ale unor reviste de cultură, numeroasele contribuții (inclusiv internaționale) incluse, uneori, în cadrul unor demersuri eseistice sau monografice mai cuprinzătoare, capitolele de istorii literare, articolele de dicționar, exegezele dedicate autorilor avangardiști (Urmuz, Ion Vinea, Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Geo Bogza, Claude Sernet, Gellu Naum, Gherasim Luca, Jacques G. Costin, Sesto Pals, Jonathan X. Uranus, Grigore Cugler, Stephane Roll, Victor Valeriu Martinescu ș.a.m.d.) sînt doar vîrfurile icebergului. Interesul – tot mai accentuat în ultimii ani – pentru avangarda autohtonă se datorează, cel puțin în parte, și „rentabilității” fenomenului, ca parte a unei strategii culturale de promovare a imaginii României în străinătate. Faptul că anumite personalități de prim-plan ale modernității artistice europene (de la Constantin Brîncuși și Tristan Tzara la Victor Brauner și Eugène Ionesco – fără a-i uita pe Benjamin Fondane, Claude Sernet, Gherasim Luca, Ilarie Voronca, Isidore Isou) s-au impus în afara țării a stimulat nevoia internă a „exportului” de avangardă: acțiunea de promovare internațională a lui Urmuz din anii '70 – prin eforturile lui Marin Mincu și Marco Cugno, după eforturile unor exilați precum Eugène Ionesco, Miron Grindea, Ștefan Baciu ș.a. – și a poeziei române de avangardă, numeroasele traduceri postcomuniste ș.cl. Pe alte coordonate, același complex al nerecunoașterii în afară a „prezidat”, în primele decenii ale secolului al XX-lea, începuturile avangardei noastre; nevoia de „evadare” a lui Tzara din cercul strîmt al „provinciei” autohtone, lamentourile lui Ion Vinea privind „blestemul locului”, considerațiile lui Fundoianu din prefața la *Imagini și cărți din Franța* privind „coitul prea excesiv”

al culturii franceze asupra culturii române și statutul de colonie franceză al celei din urmă, complexe similare ale tînărului Eugen Ionescu și masochismul identitar extremist al „furișului” Emil Cioran din *Schimbarea la față a României* fac parte din aceeași serie. La fel – rupturile intervenite după 1925 între avangardiștii de la *Contemporanul* și grupările mai radicale, încercările de a „evada” spre centrele de validare europene și extraeuropene sau de a aduce Europa în țară prin intermediul unor personalități cu rezonanță, încercările de repliere identitară „alternativă” în raport cu modernizarea occidentală. O abordare a „primei” avangarde autohtone din perspectiva acestui fenomen merita întreprinsă, cu atît mai mult cu cît recuperarea și promovarea ei din ultimele decenii se resimt – nu mai puțin – de pe urma amintitului complex.

Istoricizarea postbelică a avangardei românești s-a produs în mai mulți timpi, sub presiunea unor contexte culturale și ideologice favorabile :

1) recuperarea estetică și „umanistă” din perioada așa-numitei destinderi poststaliniste pe fondul clasicizării europene a avangardelor și al emergenței europene a literaturii absurdului ;

2) recuperarea protocronistă (în anii '80) a „precursorilor” avangardiști autohtoni ca expresie a priorității unei culturi naționale mici în fața dominației marilor puteri ;

3) apariția unei noi paradigme artistice (de tip „postmodern”) în România deceniului nouă și integrarea estetică a revoluției avangardiste în tradiția internă a acestui model.

4) transformarea avangardei istorice în „vector de imagine pozitivă” al culturii române în afara țării.

După cel de-al Doilea Război Mondial, numeroși membri rămași în țară ai avangardei interbelice, îndeosebi din al doilea și al treilea val (Sașa Pană, Geo Bogza, Gheorghe Dinu, Virgil Teodorescu, M.H. Maxy, S. Perahim, Miron Radu Paraschivescu, Gellu Naum ș.a.) au optat pentru „avangarda” politică a proletariatului revoluționar, în virtutea vechilor opțiuni de stînga ; unii dintre ei abandonaseră încă din anii '30 „evazionismul” anarhic al avangardei estetice în favoarea militantismului antiburghez și antifascist, uneori explicit comunizant (Gh. Dinu, Sașa Pană, Miron Radu Paraschivescu, Perahim fuseseră chiar membri ai Partidului Comunist în ilegalitate ; Geo Bogza, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu, Paul Păun, Maxy, Gellu Naum ș.a. erau militanți radicali de stînga). Odată cu instaurarea dogmatismului realist-socialist, componenta de libertate artistică – anarhică, revoltată, ludică și imaginativă – trebuia însă abandonată în favoarea „necesității înțelese” a Revoluției proletare și denunțată ca reminiscență burgheză, „decadentă”.

În deceniul șapte, recuperarea estetică a avangardei interbelice s-a produs pe o linie ideologică marxizantă (în virtutea opțiunilor politice de stînga ale majorității avangardiștilor interbelici, dar și ca replică pozitivă la „dezumanizarea”, „alienarea” și „reificarea” artei în societatea capitalistă contemporană). Generația „destinderii” și criticii săi de prim-plan – impresioniști post-călinescieni sau adepți ai metodelor teoretice în vogă (structuralism, tematism, semiotică, tel-quel-ism) – au valorificat, în maniere diferite, „moștenirea” literară avangardistă, producînd defrișări semnificative ale domeniului (studii de Matei Călinescu, Ion Pop, Ov.S. Crohmălniceanu și Adrian Marino, fără a uita monografia *Urmuz* a lui Nicolae Balotă). Estetizată, domesticită, avangarda devine recuperabilă patrimonial de către „arhiva culturală” (potrivit formulei teoreticianului de artă german Boris Groys) în momentul cînd încetează a mai fi resimțită ca ofensivă/primejdioasă la adresa *establishment*-ului. Ulterior, odată cu progresiva „închidere” față de Occident a regimului ceaușist, recuperarea va căpăta conotații naționaliste tot mai apăsate: apariția, spre sfîrșitul anilor '70, a teoriei protocronismului, elaborată de către comparatistul Edgar Papu, confiscarea și transformarea ei în ideologie culturală cvasioficială (după un model stalinist) va exalta argumentul priorității cronologice a avangardei românești în raport cu avangardele europene, flatînd conștiința identitară și complexele unei culturi „periferice” a Estului în raport cu Occidentul „imperialist”. Pe acest fundal, o redimensionare a avangardei istorice se va produce ca urmare a apariției pe scena literară a „generației '80”; conceptul de postmodernism – folosit, după 1985, drept stîndard legitimator al optzeciștilor – trebuie înțeles și ca o expresie a domesticirii avangardismului, integrat intertextual în cîmpul dinamic al tradiției culturale. Dacă protocronismul legitimează politic și identitar inovația estetică radicală, postmodernismul re-legitimează estetic avangarda, cu o vădită simpatie (implicit ideologică) pentru caracterul „cosmopolit”, „subversiv”, „antiautoritar”, „demofil” (v. „coborîrea poeziei în stradă”) și „detabuizant” (la modul ludic, ironic, parodic și experimental) al acesteia. Sub presiunea noului concept, ideea înrudirii între *experimentalismul* postbelic (înțeles ca model „afirmativ”, ca „preocupare pentru articulațiile formale ale operei”) și *avangardismul* istoric (privit ca fenomen de ruptură și negare radicală a tradiției instituționalizate), introdusă de Marin Mincu în prelungirea teoriilor lui Angelo Guglielmi și ale Gruppo '63 (*Avangardismul poetic românesc*, 1983), va fi oarecum marginalizată. Ovidiu Morar vede în această propunere teoretică „o nouă teorie protocronistă”; de fapt, e vorba chiar de cea „veche”, afinitatea dintre Marin Mincu și protocronism avînd incidente vădite în teoriile sale asupra

avangardismului, experimentalismului și textualismului autohton). Cu excepția unor experimenatori radicali ai limbajului, tributari tel-quel-ismului și neoavangardelor europene ale anilor '60, reprezentanții amintitei generații par să respingă însă, pe ansamblu, și ideea unei filiații avangardiste a postmodernismului, insistând asupra opoziției dintre cele două modele culturale: dacă avangardismul ar fi caracterizabil prin voință de ruptură, revoltă anarhică și negație radicală, postmodernismul ar miza – dimpotrivă – pe o atitudine „slabă”, recuperatoare, citațională, nostalgică și ironico-parodică a tuturor formelor și convențiilor artistice anterioare. În realitate, componenta experimentalist-textualistă reprezintă o direcție importantă (dacă nu chiar definitorie) a optzecismului, iar postmodernismul, în varianta sa autohtonă, e mai aproape de avangardele istorice decât de modernismul înalt al perioadei interbelice.

Recuperarea avangardei istorice în canonul critic din România postbelică s-a datorat în fapt „domesticirii” potențialului ei negator, contestatar, subversiv, sub presiunea omologării externe: 1) prin istoricizarea oferită de distanța temporală și de asimilarea creatoare a modelului în cadrul noilor curente estetice; 2) prin sublinierea caracterului estetic, integrator, moderat în raport cu radicalismul iconoclast al mișcărilor similare din Europa; 3) prin specularea caracterului antiburghez, marxist, progresist al militanților acesteia; 4) prin revendicarea caracterului de precursori internaționali absoluți ai unor artiști de origine română (Urmuz – considerat anticipator al suprarealismului, al dadaismului și al literaturii absurdului, Brâncuși – întemeietor al artei abstracte, Tzara – pionier al Dadaismului, alături de Hugo Ball, Hans Arp, Richard Huelsenbeck și Marcel Iancu, M.H. Maxy – inițiator, în 1924, al spectralismului plastic, Eugène Ionesco – creator, alături de Samuel Beckett, al teatrului deriziunii și al absurdului, Isidore Isou – inventator al lettrismului) anexați patrimoniului cultural autohton. Minimalizați, ignorați sau respinși la început, percepuți adeseori drept lipsiți de „rădăcini” și ostili tradiției locale, nevoiți – din dorință de recunoaștere internațională ori din motive de persecuție politică sau, după caz, etnică – să se expatrieze, unii dintre ei au devenit, retrospectiv, motive de orgoliu național grație succesului extern. Justificată câtă vreme se exercita împotriva unei burghezii „condamnate de Istorie”, insurgența contestatară a avangardiștilor apărea inutilă și depășită în condițiile regimului comunist, antiburghez prin excelență...

Recuperarea estetică a avangardismului interbelic nu a fost lipsită de un *coté* conservator, cel puțin în prima ei fază. Refuzul „capodoperelor” în favoarea „efemerului”, cultivarea „operei deschise” în detrimentul „operei finite”, a negării demolatoare în detrimentul

„construcției”, a manifestelor programatice și a scandalului anticanonic în detrimentul creației durabile, a epatării extravertite în detrimentul lirismului autentic nu au fost pe placul *mainstream*-ului critic modernist, tributar unei estetici clasicizante. Realismul social, masivitatea construcției epice, ideile „majore”, marile teme istorico-politice sau metafizic-identitare au prezidat întotdeauna omologarea literară „la vîrf”. Pe de altă parte, complexul periferic al acestei critici a stat de la început sub semnul nevoii de sincronizare europeană (de a fi „în rînd cu Europa civilizată”) și de căutare a originalității locale, „specific autohtone”, iar avangardele istorice au părut să ofere argumente „extreme” pentru ambele opțiuni : sincronizare deplină cu cele mai novatoare tendințe europene, cosmopolite și emancipatoare, dar și precursorat absolut, modernism „de export” ș.c.l. În perioada interbelică, avangardiștii au fost apreciați – atunci cînd au fost ! – mai ales pe latura tradiționalismului/clasicismului/lirismului lor rezidual, pentru latura „cuminte” a scrierilor, pentru virtuozitatea formală, bref : pentru neconformarea *de facto* la programul iconoclast afișat (v. cazurile „clasicizantului” Ion Vinea, ale „tradiționaliştilor”, tematic vorbind, Fundoianu și Voronca, delicatețea lirică a plachetelor de versuri semnate de Sașa Pană etc.). Sau, mai bine zis, pentru conformarea lor – parțială – la canonul artistic în vigoare, nu pentru diferența/opoziția lor în raport cu acesta. Într-o recentă lucrare despre *Avangardismul românesc* (Editura Fundației Culturale „Ideea Europeană”, București, 2006), Ovidiu Morar vorbește, nu fără temei, de o supraviețuire a judecăților călinesciene (via Benedetto Croce) din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* și din „Curs de poezie”, chiar în rîndul exegeților din anii '60-'80 ai avangardei, de la Matei Călinescu la Mircea Scarlat și Ion Pop ; avangardismul literar/poetic e apreciat estetic doar în măsura în care se adecvează, mai mult involuntar, prin unele producții ale sale, *lirismului* (*op. cit.*, pp. 17-18). Ideea excepției de la regulă a lui Marin Mincu este amendată (corect) : în cazul acestuia, recuperarea avangardismului prin anexarea sa la remorca „experimentalismului” postbelic trădează un *parti-pris* (auto)legitimitor discutabil. Morar evidențiază, de asemenea, „literaturocentrismul” receptării avangardei autohtone, lipsa monografiilor și a edițiilor critice dedicate scriitorilor și artiștilor avangardiști (este taxată, cam pripit, și recurența cuvîntului „român/românesc” în titlurile principalelor lucrări dedicate fenomenului), pudoarea/inhibiția postdecembristă în discutarea relațiilor dintre avangardiștii români și politică (v. în special adeziunea lor din anii '30 la extrema-stîngă) purismul estetic și locurile comune cu privire la caracterul „moderat”, „cuminte”, „slab” : „din nou se constată obsesia raportării avangardismului românesc la un model canonic

față de care el ar fi, ineluctabil, inferior" (op. cit., p. 24). Pentru Ion Pop, Matei Călinescu, Nicolae Manolescu ș.a., fenomenul avangardist ar fi relevant prin „contribuțiile” sale și prin „lărgirea conștiinței estetice”. Pe un alt palier al receptării, mai importantă va deveni „reprezentativitatea” internațională a avangardiștilor români în interiorul unor curente precum abstracționismul, Dadaismul, Supra-realismul, literatura absurdului, lettrismul ș.a.m.d. (de ex.: dacă Brâncuși, Urmuz, Tzara, Ionesco sau Isidore Isou sînt prezentați drept precursori/inițiatori ai diferitelor „isme” europene, Gellu Naum va fi valorizat, după 1990, ca „ultim suprarealist” – așa cum Mihai Eminescu însuși fusese „ultimul mare romantic european”, iar capodoperele decadentismului românesc – *Remember* și *Craii de Curtea-Veche* ale lui Mateiu I. Caragiale – au fost elaborate și, mai ales, publicate la mult timp după epuizarea europeană a curentului...). Un alt element important al reconsiderării critice îl constituie deplasarea dinspre o estetică clasicizantă a capodoperei, a perfecțiunii formale, a purității, a sublimului și armoniei înspre o *estetică a șocului* mizînd pe ruptură, dizarmonie, subversiune, impuritate, inovație, deschidere, procesualitate și atitudine.

O „cumințenie a pămîntului”, o moderație eclectică, integratoare: aceasta este imaginea pe care o oferă, în anii comunismului, principalele sinteze critice ale exegeților avangardei noastre istorice, în răspăr cu calificativul de „extremism” aplicat de majoritatea criticilor interbelici. Ion Pop – întemeiat, de altfel – vorbește despre un „avangardism prudent”, „impur”, de „sinteză modernă” (în sens „integralist”), iar Marin Mincu – despre un caracter „experimentalist”, preponderent afirmativ al acesteia, diferit de spiritul violent-negator al avangardelor occidentale; acest experimentalism formalizant ar avea, în plus, și un caracter anticipator în raport cu neoavangardele postbelice. Atît studiile lui Ion Pop, cît și cele ale lui Marin Mincu asupra avangardei istorice românești sîrșesc, în fapt, prin a propune *imagini ale specificului autohton* în relație cu provocările modernității (și ale alterității) radicale. Ceea ce li s-ar putea imputa este minimalizarea componentei „scandaloase”, blasfemice (prezente în textele lui Geo Bogza din revistele *Urmuz* și *unu*, din *Jurnal de sex* și, mai ales, din *Poemul inectivă*, dar și în micile reviste „obscene” ale mai tinerilor săi admiratori: *Pulă*, *Muci*, *Țițe*, în *Drumețul incendiar*, în primele volume ale lui Gellu Naum, în anumite texte ale lui Gherasim Luca și Stephan Roll ș.a.m.d.), minimalizare parțial explicabilă prin „rigorile” pudibond-academizantului regim comunist.

Desprins dintr-un simbolism/impresionism agonice și coagulat inițial în jurul revistei *Simbolul* (1912), grupul tinerilor Ion Vineanu (Iovanachi), Tristan Tzara (Samyro), Marcel Iancu și Adrian Maniu

– căroră li se vor alătura Jacques G. Costin și alții – reprezintă ceea ce critica a numit preavangardismul românesc, avîndu-i ca repere/ modele autohtone pe poeții Alexandru Macedonski, Ion Minulescu, Tudor Arghezi și pe pictorul și graficianul postimpresionist Iosif Iser. Acest „val” (în care intră, deopotrivă, nume precum Milița Petrașcu, Felix Aderca, B. Fundoianu, M.H. Maxy) va aclimatiza și asimila noile curente radical-moderniste, impunîndu-le atenției unor cercuri mai curînd rezervate (de la criticii post-maiorescieni și de la tradiționaliștii autohtoniști ai *Gîndirii* pînă la spiritualiștii eclecticici, vitaliști ai „tinerei generații”). Unii dintre ei (Vinea, Maniu, Fundoianu) sînt naturi amfibii, melancolice și fantastice, puternic marcate de estetismul simbolist sau decadentist. Fundoianu recuperează „monografic”, într-o matrice argheziانو-bacoviană cu ecouri din neo-bucolismul lui Francis Jammes (dar și din tradiția hasidică), peisajul bucovinean al Hertei, cu tîrguri putrede și natură agrestă, în ecorseuri expresioniste. Membru fondator al revistei de orientare tradiționalist-spiritualistă *Gîndirea*, Adrian Maniu prelucrează, după Primul Război, teme ale tradiției istorice autohtone și ale poeziei htonice în stilizări imagiste de peisaj rural și iconografie bizantină, cu un puternic filon expresionist și primitivist. „Clasicizantul” post-simbolist Ion Vinea manifestă, la rîndul său, evidente afinități cu latura expresionistă a *Gîndirii* – unde va colabora o vreme –, vădînd o irepresibilă nostalgie a tradiției. Pe urmele lui Urmuz, Jacques G. Costin deconstruiește cu rafinament ironic tradiția „clasică”, nefiind – propriu-zis – un revoltat sau un anarhic al formei. Sculptura esențializată, abstracționist-primitivistă a lui Brîncuși și a elevei sale Milița Petrașcu se înscrie deopotrivă pe orbita cosmopolită a *Continuorului* și pe cea spiritualist-autohtonistă de la *Gîndirea*, iar arhitectul, pictorul și decoratorul constructivist Marcel Iancu se arată a fi uneori, în plastica sa, un eclectic fantast cu nostalgia formelor canonice. În fapt, prima avangardă autohtonă se dovedește a fi – cu excepția mai complicată a lui Tristan Tzara – o avangardă „pozitivă”, „constructivă”, de o *clasicitate* structurală. Separarea dintre domeniul esteticului și cel al politicului, „eclectismul” independent, neînregimentat (cu avantajele și dezavantajele sale) se înscriu în aceeași logică.

Reprezentarea „identitară” pe care am încercat să o propun în cadrul acestui volum are ca premisă existența unui *complex al periferiei* care însoțește formarea conștiinței moderne în cultura română. În prefața volumului *Carnete europene* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 5), Adrian Marino lansa o formulă care s-a impus: „complexul Dinicu Golescu”, definit prin „permanenta

comparație critică” și impulsul reformativ, născute din conștiința decalajului social-economic și cultural. Un bun reper analitic îl reprezintă, în acest sens, cartea criticului Mircea Martin despre G. Călinescu și „complexele” literaturii române (Ed. Albatros, București, 1981, pp. 25-28). Potrivit autorului, „Istoria literaturii române nu se confundă cu istoria «complexelor» ei (...) dar evoluția acestei literaturi ar putea fi, totuși, aproximată dintr-o asemenea perspectivă. Insistența asupra «complexelor» nu înseamnă psihologizare excesivă, ci descoperirea unor resorturi eficiente în ordinea creației culturale și relevante în același timp pentru o istorie – nescrisă la noi decît parțial – a mentalităților”. Căci „într-un fel sau altul aceste complexe de inferioritate însoțesc literatura română ca o umbră și (...) conștiința ei modernă e de neconceput fără asumarea lor. (...) «Complexele» culturii și, cu deosebire, ale literaturii române sînt «complexele» integrării lor europene. Și, în același timp, ale specificării, ale afirmării unei diferențe în interiorul genului proxim rîvnit”. *Nota bene*, Mircea Martin nu se ocupă de „implicațiile pe care doctrina avangardistă – unitară, la noi ca și aiurea, numai în pathosul ei negator – le-ar putea dobîndi din unghiul discuției noastre”. Există deja o importantă bibliografie a studiilor despre avangarda istorică europeană, care abordează fenomenul din unghiul ecloziunii sale „periferice”. Istoricul de artă american S.A. Mansbach, spre exemplu, consideră că o mare parte a modernismului a luat naștere la periferiile Europei industriale: Imperiul Țarist (constructivismul), Boemia (unele forme ale expresionismului), România (dadaismul) ș.a.m.d., dadaismul exprimîndu-se mai radical și mai imaginativ la București, Iași, Belgrad sau Zagreb decît la Berlin, Hanovra, Rotterdam sau New York (*Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans Balcans 1890-1939*, Cambridge, 1999), iar Michael H. Impey apreciază că poemele românești performate de Tzara pe scena de la Cabaret Voltaire nu reprezintă niște anticipări, ci chiar realitatea fenomenului dadaist (*Before and After Tzara. Romanian contributions to Dada in The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central-Europe and Japan*, ed. by Gerald Janecek and Omuka Toshimaru, New York, 1998, p. 32). Fără îndoială, unele dintre aceste observații sînt parțiale, exagerate, eronate în bună măsură. Ele indică însă – asemenea multor altor abordări contemporane – un simptom al interesului pentru importanța factorului „periferic”, de *hinterland* european și extraeuropean, în discutarea avangardelor istorice.

Complexul pe care îl am în vedere (și care explică obsesia definirii identitare a culturii române moderne) include întreaga suită de complexe culturale identificate de către Mircea Martin: „complexul”

originii umile, „complexul” existenței periferice, „complexul” întârzierii, „complexul” discontinuității istorice și al absenței tradiției clasice, „complexul” ruralității, „complexul” începutului continuu, „complexul” condamnării la imitația modelelor străine, „complexul” absenței capilor de serie, „complexul” lipsei de audiență (internă și externă), „complexul” izolării provinciale, „complexul” lipsei de durabilitate și monumentalitate, „complexul” în fața criticii, recognoscibile în aproape toate marile construcții intelectuale românești cu dimensiune identitară din secolele al XIX-lea și XX.

Complexul periferiei (însoțit de o criză a categoriilor „tari”, „stabile”, „absolute”, de la metafizică, filozofie și arte la identitatea psihologică și de gen) este prezent atît în cazul culturii radicale a comunităților naționale tinere – în curs de emancipare, marcate de un retard al dezvoltării și al modernizării –, cît și în cazul imperiilor în dezagregare economico-identitară (Austro-Ungar, Otoman, Țarist) sau al confederațiilor statale recente, precum Italia post-Risorgimento sau Germania wilhelmiană. Atitudinea față de avansul tehnicii și al civilizației industriale îmbracă forme extrem de diverse, de la fetișizare triumfalistă, entuziastă (futurismul) la angoasă apocaliptică (expresionismul), de la militarism revanșard la anarhism, bolșevism și pacifism. În fundamentalul său studiu dedicat modernității vieneze din preajma lui 1900, Jacques Le Rider deconstruiește, pe urmele lui Carl Schorske, „forma actuală a mitului habsburgic”: „Comparativ cu celelalte mari capitale europene, Londra, Paris sau Berlin, Viena de la finele secolului al XIX-lea joacă, prin structurile sale sociale, economice și politice, rolul ultimului venit. Rămînerea în urmă poate fi observată și în domeniul cultural: persistența unor tradiții specifice austriece a ținut pentru multă vreme Viena la distanță de cîteva mari curente (...) Tînăra generație are în 1890 sentimentul izolării (...) Intelectualii vienezi privesc spre Berlin cu o oarecare gelozie” (*Modernitatea vieneză și crizele identității*, traducere de Magda Jeanrenaud, postfață de Adriana Babeți, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1996, pp. 17-22). Și: „Contemporanii lui Freud și Hofmannstahl și-au resimțit situația vieneză ca pe un obstacol, aproape ca pe un exil, și nu au încetat să invidieze viața culturală, intelectuală, universitară a celorlalte metropole europene. Nu le-a dat prin cap să-și laude orașul ca pe un centru al modernității. L-ar fi prezentat mai curînd ca pe un bastion al tuturor arhaismelor” (*ibid.*, p. 22). Trebuie să observăm, de asemenea, că, între mișcările de avangardă ale epocii, Futurismul are ecou în state est-europene intrate mai tîrziu pe orbita modernizării (și aproape deloc în Franța, Anglia sau Germania), iar Expresionismul „prinde” mai ales în țările Europei Centrale, marcate de o criză a

autorității monarhic-imperiale, de trauma industrializării și de nevoia căutării unei specificități etno-spirituale. Constructivismul rus se propagă prin intermediul celui german (și al exilaților berlinezi, refugiați din Uniunea Sovietică), Dadaismul exprimă o revoltă pacifist-internaționalistă a „identităților periferice” / „excluse” împotriva „identităților centrale” pe care le subminează din interior, iar Suprarealismul – deși, la origine, un fenomen „tipic francez”, cu ecouri mai ales în țările latine și meridionale – refuză vehement identitatea franceză canonică în favoarea diferitelor forme de „barbarie”, „exotism” și „primitivism”, a tradițiilor uitate, marginalizate sau oculte (ezoterism, ocultism, alchimie, demonologie ș.a.). Pe urmele teoreticienilor postbelici ai noțiunii de „central-europenitate”, cercetătorii români mai recentți (în special Cornel Ungureanu și grupul timișorean de studii interdisciplinare „A Treia Europă”) vorbesc despre cultura/culturile unei „Mitteleurope a periferiilor”, din care „provincii” precum (între altele) Transilvania și Banatul fac parte integrantă. Într-adevăr: dacă Viena intelectuală habsburgică dezvoltă complexul unei identități periferice în raport cu Londra, Parisul sau Berlinul, un lucru similar s-ar putea spune și în privința Ungariei față de Austria, a populației maghiare și germane din Transilvania și Banat față de cea de la Budapesta, Viena sau Berlin, a etnicilor români subordonați politic și social față de etniile „imperiale”, a Moldovei față de Muntenia, a Iașiului „cultural” în declin față de „centrul” administrativ bucureștean (redimensionat ideologic prin activitatea revistei *Viața românească*), a Bucureștiului față de marile capitale europene, a etnicilor evrei din România, privați de drepturi cetățenești elementare, față de etnia majoritară, a categoriilor sociale defavorizate față de cele privilegiate ș.a.m.d. Noțiunile de „centru” și „periferie” au un caracter relativ... Putem vorbi, în egală măsură, de o criză a Centrului și a umanismului eurocentrist occidental (așa-numita cultură modernă a crizei implică de fapt o criză a adaptării la modernitate, o traumă a identității „tradiționale” confruntate cu pierderea vechilor repere de autoritate, legitimitate și stabilitate tradițională).

Complexul distanței față de cultura „Europei” clasice, prezent deja – prin conștientizarea originii latine a neamului – la cronicarii umaniști din secolul al XVII-lea (Miron Costin), la Dimitrie Cantemir și, mai ales, la reprezentanții Școlii Ardelene, cu dezvoltări specifice în perioada Preromantismului și a Romantismului (v., între altele, considerațiile lui Gr. Râmniceanu, „descoperirea Occidentului” de către Dinicu Golescu, dar și critica importului occidental fără discernământ de către „mesianicii pozitivi” ai *Daciei literare*, obsesia figurii „provincialului” la pașoptiștii moldoveni, critica „formelor fără fond”

a lui Titu Maiorescu, mesianismul tradiționalist al lui Nicolae Iorga), se acutizează odată cu avansul modernizării social-culturale și cu apariția „crizelor” de adaptare aferente într-o societate cu mai multe viteze, intrată târziu în modernitate, marcată de clivaje identitare și de necesitatea autodefinirii. Dacă în cazul romantic-clasicizantului Vasile Alecsandri conștiința apartenenței la „ginta latină” impulsiona activitatea de mediator a acestuia între cultura franceză și cea română (fără deschideri, însă, către modernitatea postromantică), la antiacademistul Alexandru Macedonski, nevoia afirmării în Occidentul latin *modern* (Valonia, Franța, Italia) devine obsedantă și nevrotică, eforturile sale nefiind – după cum se știe – încununate de succesul scontat. Sub patronaj macedonskian, în cadrul revistei și al cenaclului estetizant *Literatorul* (dar și în cercul sibarit al dandy-ului mecena Alexandru Bogdan-Pitești), o nouă „generație” de artiști români – formată în ambianța boemei literare a Franței *fin-de-siècle* – va iniția prima emancipare estetică în raport cu populismul ruralist, paseist și etnicist dominant în epocă ; ea va fi redimensionată pe linie latinist-academizantă de către Ovid Densusianu și revista *Vieața nouă*, apoi – foarte repede – contestată de către tinerii „independenți” de la *Insula*, *Simbolul*, *Viața socială*, *Noua Revistă Română*, *Fronța* și *Chemarea* ; estetismul parnasiano-simbolist – cosmopolit, aristocratizant și boem – nu reprezintă însă decît un epifenomen al „complexului periferiei”, un evazionism asumat ca protest antifilistin, ca ridicare deasupra mediocrității vulgului și a provincialismului tradiționalist. În forme răsturnate, complexul se regăsește deopotrivă în „micul romantism provincial” (G. Călinescu) cu accente realiste și naturaliste al literaturii „dezacinaților”, „inadaptatilor” și „învinșilor” ; pe alte coordonate îl vom regăsi, după Primul Război Mondial, la avangardiști cosmopoliti și la unii ortodoxiști din cercul revistei *Gîndirea*, la reprezentanți ai „tinerei generații” și la post-maioresceni atipici precum G. Călinescu, la apărători ai tradiției bizantine (N. Iorga) și la apologeti ai substratului arhaic traco-get sau neolitic (Dan Botta, Lucian Blaga, Mircea Eliade, Vasile Lovinescu, Mircea Vulcănescu ș.a.), ai ur-balcanismului (I. Barbu) și ai autohtonismului ortodoxist și antimodern (Nae Ionescu), sub forma complexului de inferioritate sau de superioritate compensatorie ; întreaga dezbateră interbelică privind autodefinirea identitară, tradiția și specificul național stă pe acest complex care o irigă printr-un sistem de vase comunicante. „Complexul periferiei” se va asocia adeseori cu o atitudine antipoliticianistă, antiburgheză și antiliberală, fie ea socialistă, populistă, conservatoare sau reacționară, mergînd de la critica parvenitismului pînă la refuzul modernității și al parlamentarismului din anii '20-'30. Seducția

unei himerice restaurări a valorilor medievale sau arhaice, tentația utopiei totalitare ca antidot al „crizei imaginarului” european și redimensionarea romanticei „tentații” (culturale) a Orientului pe fondul crizei eurocentrismului occidentalist sînt cîteva dintre aspectele cele mai acute ale renegocierii raporturilor internaționale dintre „centre” și „periferii”, dintre „culturile majore” și „culturile minore”, dintre marile puteri culturale și țările aflate în orbita lor de influență.

În cazul primilor „revoluționari” ai artei și literaturii românești moderne, complexul periferiei nu trebuie privit doar ca expresie frustrată a dorinței de ardere a etapelor, de sincronizare cu „viteza” celei mai avansate modernități europene. Nevoia internaționalizării artistice, a evadării din anonimatul și minoratul unei periferii „balcanice” sufocante (fie că e vorba despre atmosfera țărilor de provincie sau despre România ca periferie a Europei civilizate) se asociază, chiar în cazul unor promotori ai avangardismului, cu o inerție a tradiției (ca filtru critic al modernizării) și cu un sentiment al responsabilității „constructive”. Sinuozitățile relației Ion Vinea – Tristan Tzara – Marcel Iancu, diagrama receptării românești a lui Brîncuși, a Futurismului și a textelor lui Urmuz, evoluția revistei *Contimporanul* (1922-1932) exprimă elocvent avatarurile acestui complex. În mod semnificativ, primul contact important al românilor cu avangarda artistică europeană s-a produs prin intermediul Futurismului italian; acesta a avut ecou îndeosebi în țări europene periferice, intrate tardiv în modernitate, în cercuri de intelectuali și artiști novatori și independenți, animați de fantasme progresiste, exasperați de inerția paseistă și fascinați bovaric de viteza modernizării industriale.

Înainte de plecarea ca student la Politehnica din Zürich (septembrie 1915), Samuel Rosenstock era deja pregătit pentru aventura dadaistă (activitatea poetică *underground* împreună cu prietenul său Ion Vinea, în timpul vacanțelor la moșia Gîrceni din Moldova, stă măturie). Spre deosebire de tendința *centrifugă* a personalității lui Tzara, la Ion Vinea avem însă de-a face cu o tendință *centripetă*: mai contemplativ și mai liric, temperament poetic elegiac înclinat spre reverii melancolice, rezervat față de elanurile „activiste”, demotatoare ale avangardelor europene, acesta va alege să rămînă în țară, unde va desfășura o activitate publicistică militantă pe linia unei stîngi independente. Distanța temporală dintre discretele semnale poetice predadaiste ale lui Tzara din paginile revistei civice *Chemarea* („Vacanță în provincie”, „Furtuna și cîntecul dezertorului”), Dadaismul propriu-zis și constituirea primei mișcări de avangardă artistică din România (în 1924, prin intermediul eclecticei reviste *Contimporanul*) indică un decalaj de aproximativ zece ani. Dacă „exportul” de avangardă (prin Tzara și Marcel Iancu) a fost unul insurgent, violent

negator, prima avangardă din România a fost preponderent „constructivă”. Militantismul agresiv, insolent și contestatar s-a dezvoltat după 1924 pe traseul revistelor *Punct* – 75 HP – *Urmuz* – *unu* – *Alge* – *Viața imediată* etc., *Integral* radicalizînd moderația „ecumenică” a *Contimporanului*.

Legitimarea externă a jucat un rol determinant în procesul de recuperare/recanonizare internă a avangardei noastre istorice. Notorietatea cîștigată în Franța de un Tristan Tzara, de pildă, îl va impune atenției valorizante a criticii noastre estetice (Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, E. Lovinescu, G. Călinescu ș.a.), altminteri ostilă gesturilor radical-negatoare. În mod analog, afirmarea în Occidentul postbelic a unor autori precum Mircea Eliade, Emil Cioran sau Eugen Ionescu a alimentat decisiv mitologia „tinerei generații” interbelice (mai ales în condițiile stigmatizării și cenzurării acesteia de către regimul comunist). Atît *Primele poeme...* ale lui Tzara, cît și „paginile bizare” ale lui Urmuz vor fi reeditate, în 1970, de același Sașa Pană (vechi militant partinic, beneficiind de încrederea oficialității) care îi editase pentru prima oară în românește cu patru decenii în urmă. Legat în egală măsură de spiritul avangardist, Eugen Ionescu îl impusese deja atenției internaționale pe „precursorul” Urmuz (în *Les Lettres Nouvelles*, ian.-feb. 1964), după ce, la sfîrșitul anilor '30, Ilarie Voronca – el însuși expatriat – prezentase, în fața auditoriului de la Sorbona, o conferință despre autorul „Fuchsiadei”, însoțită de lectura în traducere franceză a „Plecării în străinătate”, iar Ion Biberi îl comparase cu Kafka într-un volum apărut la Éditions Corymbe din Paris. Un element determinant în reconsiderarea poststalinistă a lui Urmuz va fi însă chiar voga internațională a literaturii „absurdului”, care va stimula inclusiv recuperarea timidă a teatrului ionescian. O recuperare perversă, întrucît autorul „Fuchsiadei” urma să pună în umbră – ca precursor „optimist” și „constructiv”, victimă a societății burgheze – absurdul alienant din piesele dramaturgului franco-român (un absurd înțeles ca produs al Occidentului putred, dezumanizant, lipsit de ideal etc.). Valoarea sculpturii lui Brîncuși (elogiată deopotrivă de avangardiștii de la *Contimporanul*, *Integral*, *unu* și de spiritualiștii autohtonii de la *Gîndirea*) fusese cu adevărat recunoscută în România abia la două decenii după impunerea ei în afară. În fine, atît recuperarea „umanist-socialistă” a avangardei istorice (petrecută, parțial și tardiv, în anii '60-'70), cît și – mai ales – cea „protocronistă” din anii '80 se cuvin a fi reinterpretate – prin prisma amintitului complex al periferiei – și în termeni de rentabilitate simbolică, în acord cu politica de stat a regimului Ceaușescu.

Cazul Urmuz – mit fondator și obiect de cult al avangardei istorice românești – este paradigmatic pentru relația dintre „legitimarea

internă" și cea „externă“ a fenomenului. Procesul asimilării (al „canonizării“) sale critice de pînă în 1990 oferă o adevărată secțiune transversală în istoria criticii românești moderne și a atitudinilor acesteia față de avangarda artistică.

Pe fundalul primei conflagrații mondiale, al marii rupturi soldate cu prăbușirea ultimelor imperii europene și cu redesenarea radicală a hărții politice a unui continent intrat în „era maselor“, explozia Dada de la Cabaretul Voltaire din Zürich marchează un punct extrem al libertății anarhice în artă, al răsturnării și sabotării tuturor valorilor „stabile“, „autoritare“, Dadaismul a opus culturii tehnno-militariste, celebrată de Futurism, dar și mesianismului proletar, preluat ulterior de constructivism și de Suprarealism, o „cultură a Carnavalului“, cu mijloacele esteticii dandy a provocării și scandalizării burghezului. „Geniul avangardei“ care a fost Dada reprezintă punerea în scenă – teatrală, spectaculară, cabotină – a unei sinucideri a Estetismului, dar și o revanșă a spiritului plebeu al periferiilor (culturale, etnice, geografice) împotriva tradiției dominante a Centrului în soluție : poeme „maori“, bruitisme, măști africane, *happening-uri*, elemente de varieteu (actrița Emmy Hennings – soția poetului Hugo Ball – era cunoscută și publicului de cabaret din România), improvizatii ale lui Tzara extrase din cîntece de mahala românești ș.a.m.d. Un protest ludic, burlesc și demitizant așadar, o expresie a nealinierii artistice absolute, ireductibil subversivă, ostilă oricărei înregimentări și mobilizări „colectiviste“.

Putem vedea în dadaistul Tzara și un „mutant“ al periferiei românești : antrenamentul poetic *underground*, practicat – împreună cu prietenul Ion Vinea – în vacanțele de la Gîrceni, apoi episodul-pilot al revistei independente *Chemarea* (aprilie-octombrie 1915) i-au îndreptățit pe exegeții fenomenului să considere că poetul era pregătit, încă din România, pentru aventura dadaistă. „Virusul“ anarhic avea însă nevoie de un context favorabil de receptare, de un organism-gazdă pe măsură, în interiorul căruia să explodeze ; or, România anului 1916 nu era decît o provincie fără ecou a Europei ; internaționalizarea se va produce, așadar, mai întîi în mediul cosmopolit, subversiv și antirăzboinic al Zürich-ului ; Dada va asalta apoi Parisul și Berlinul (unde mișcarea se politizează, însă, în sens revoluționar) pentru ca „exhibiția“ să se stingă, din nou, la periferia Europei Estice (Boemia), după ce energiile îi vor fi fost preluate și disciplinate de Suprarealismul francez și de constructivismele central-europene.

Aproape toți membrii „primului val avangardist“ (Vinea, Maxy, Adrian Maniu, Jacques Costin, Marcel Iancu, B. Fundoianu) au frecventat, înainte de 1920, cercul lui Alexandru Bogdan-Pitești și

au cultivat, pînă la un punct, estetica Decadenței. Datele lor sociale corespund, întru cîtva, celor ale membrilor „generației de la 1914” din Franța (cf. Albert Thibaudet); ei aparțin – de fapt – familiei eclectice a *independenților* postsimboliști, scindați între nostalgia tradiției și tentația emancipării radicale. Disidenții spiritului Belle Époque vor deveni, ulterior, fermenți ai „anilor nebuni” ’20, reprezentanți cultivați ai unei avangarde constructive, ecumenice și estetice, cultivînd cu precădere – în plan ideologic – valorile unei stîngi mefiente față de totalitarismele politice ale secolului al XX-lea. Formați într-o epocă puternic marcată de criza economică și de ascensiunea extremei-dreapta europene, membrii următoarelor „valuri” avangardiste (Sasa Pană, Geo Bogza, Miron Radu Paraschivescu, Virgil Teodorescu, Gherasim Luca, Perahim, Gellu Naum ș.a.) vor fi – dimpotrivă – mult mai vulnerabili „angajării” politice comunizante, cu ecouri manifeste, uneori, și în plan artistic. Dacă primii separă mult mai ferm între artistic și politic, practicînd o artă antipopulistă, neangajată social explicit, ceilalți vor fi – pe durata anilor ’30 – mult mai agresiv-antiburghezi. Cazurile unor Geo Bogza (convertit la poezia-reportaj), Gherasim Luca (autorul unor texte literare provocatoare, în care anarhismul erotizant se contaminează de realismul socialist), Gheorghe Dinu (fostul avangardist Stephan Roll, devenit publicist de orientare comunistă) sau Miron Radu Paraschivescu (autor de poeme „revoluționare” whitmaniene, cu mesaj comunizant, înainte de recondiționarea pitorescului gitan prin intermediul lui Lorca) sînt ilustrative.

Prezentul demers propune un alt tip de decupaj decît cel istorico-literar tradițional. El cantonează, mai întîi, în anumite zone ale tranziției, de la estetismul parnasiano-simbolist la avangardism, examinîndu-i implicațiile; totul – încă o dată – prin prisma amintitului complex al periferiei: obsesia „provinciei” este de altfel centrală în România sfîrșitului de secol al XIX-lea și a sfîrșitului de secol al XX-lea, fie că o privim ca reflex al crizei modernizării, ca efect secundar al noului centralism administrativ (Bucureștiul ca unic pol urban de atracție) sau al fascinației exercitate de Centrul apusean. În prefața primei antologii a poeziei simboliste românești (*Antologia poeziei simboliste românești*, Editura pentru Literatură, București, 1968 – dacă facem abstracție de antologia „parnasiană” a lui N. Davidescu din 1943), Lidia Bote afirmă analogia dintre avangardă și simbolism pe linia celebrării „noutății” moderne, dar și a omogenității fenomenului (care, dacă nu a produs „o mare și permanentă creație” – recte „capodopere” – oferă în schimb cititorului „o atmosferă, o ambianță, un stil poetic” colectiv): „Nu încapem îndoială că admiratorii acestei perioade încercau și florul, foarte însemnat în literatură, al «noutății», al participării la o mișcare de

«avangardă», așa cum și era, pentru perioada respectivă, simbolismul francez”. Simbolismul înțeles ca avangardă a epocii apare și la Mihai Zamfir, în *Poemul românesc în proză* (ed. a doua, Editura Atlas, București, 2000, p. 207).

Am acordat o atenție particulară cercului estetizant al controversatului colecționar și critic de artă, dandy, escroc și mecena Alexandru Bogdan-Pitești, figură informală excentrică a epocii, protector și susținător al primei noastre modernități artistice. Repatriat din Franța după o tinerețe anarhistă și aventuroasă, acesta a intermediat, la sfârșitul secolului al XIX-lea, vizita oficială a „magului” decadent Josephin „Sâr” Peladan (al cărei succes are o notă certă de spectacol provincial) și a sponsorizat expoziția din 1908 de la București a pictorilor impresioniști Derain, Forain și Galanis, invitați de emulul lor Iosif Iser. Cu toate contradicțiile aferente, rolul lui Bogdan-Pitești în „lansarea” și susținerea literaturii și a artei moderne rămîne, cred, determinant. Din același unghi al „complexului periferiei” am încercat să examinez și primele ecouri ale Futurismului italian în România, prin comparație cu cele din țările central și est-europene și pe fondul distanțării ironice de simbolism sub influența unor poeți precum Jules Laforgue, Guillaume Apollinaire, Max Jacob sau Tristan Corbière ; am examinat pe larg, de asemenea, recenzistica tînărului poet-gazetar Ion Vinea, cu accent asupra criticii de susținere și promovare a preavangardismului poetic. Am prezentat, apoi, monografic revista *Chemarea* (1915) a lui Ion Vinea și Tristan Tzara – privită ca placă turnantă între postsimbolism și avangardism, ca „embrion” autohton al Dadaismului și ca prefigurare a revistei constructiviste *Contimporanul* – cea mai logevivă publicație de avangardă din România. Comparația între textele poetice scrise în perioada 1913-1915 de către Ion Vinea și Tristan Tzara, dublată de un examen al corespondenței purtate de cei doi între 1916-1921, vine să ilustreze, suplimentar, complexul periferic al lui Vinea – rămas în țară – în raport cu cel al „evadatului” Tzara, fostul companion devenit celebritate mondială ; un evazionism melancolic, elegiac și dezabuzat, opus unui evazionism activ, agresiv și deconstructiv, orientat atît împotriva formelor, cît și a motivelor tradiționale.

Procesul de constituire efectivă a avangardei românești este, desigur, legat de acțiunea „inaugurală” și promoțională a *Contimporanului* (1922-1932) condus de Ion Vinea și Marcel Iancu. Expozițiile internaționale, spectacolele sincretice de artă nouă, relațiile privilegiate cu avangardele străine beneficiază de o atenție particulară în cadrul prezentei lucrări. Eforturile celor doi conducători ai revistei de a căuta în folclor și în bizantinism o posibilă tradiție autohtonă

a artei nonfigurative au fost puse în relație cu demersurile artiștilor expresioniști de la revista tradiționalistă *Gîndirea* (un element de legătură reprezentîndu-l aici Adrian Maniu, „convertit” de la estetismul iconoclast și ironic al începuturilor la imagismul htonic de coloratură tradițională, din anii '20). Format în mediile cafenelei simboliste, viitorul mentor autohtonist al „tinerei generații” interbelice – Nae Ionescu – e discutat, și el, prin prisma influenței Futurismului, practic neluată în considerare pînă acum de istoricii literari. (Sub acest aspect, mărturiile memorialistice ale lui Constantin Beldie, fostul secretar general de redacție al *Noii Reviste Române*, rămîn documente subiective deosebit de prețioase.) În fapt, primii noștri avangardiști au preluat din Futurismul italian doar componenta estetică, radical novatoare și „mașinistă”, în vreme ce revoluționarii de dreapta ai „tinerei generații” interbelice vor recupera din el mai ales atitudinea ideologică – războinică, aventuristă și energetistă. Antisentimentalismul, antipaseismul, mitologia „biologistă” a tinereții agresive și purificatoare, pasiunea pentru reportaj, cultul experiențelor extreme rămîn însă atitudini comune. În mod analog, Ov.S. Crohmălniceanu discuta incidențele Expresionismului – în literatura română și aiurea – după afinitățile cu „stînga”, respectiv cu „dreapta” politică (*Literatura română și expresionismul*, București, 1971), ca efect al Primului Război Mondial și al revoluției sovietice, pe fondul traumelor și crizelor modernizării accelerate.

„Complexul periferiei” explică, pe de o parte, eforturile *Contimporanului* de a populariza în România toate mișcările de avangardă și, pe de altă parte, frustrarea membrilor grupării față de nerecunoașterea externă a artei noi autohtone. De asemenea – nevoia de a asimila inovația radicală prin *construirea ex-nihilo* a unei tradiții moderne. *Ex-nihilo*, întrucît – pentru Ion Vinea, B. Fundoianu, Marcel Iancu și ceilalți – România e o țară unde totul trebuie construit, o țară cu o istorie discontinuă și fără o autentică tradiție cultă înainte de simbolism. Eclectismul, moderația, toleranța grupării față de idei și grupări ostile avangardismului, deschiderea față de colaboratori neavangardiști, mergînd pînă la găzduirea unor membri ai „tinerei generații” spiritualiste, a unor manifeste ortodoxiste și a unor texte „de dreapta” pot fi mai bine înțelese dacă le privim și din această perspectivă (deși cauzele sînt, evident, mai numeroase și mai complexe). Cu toate că pledează pentru integrarea într-o „internațională a artiștilor de pretutindeni” (corespunzînd „noului ritm al planetei unificate”), *Contimporanul* se deosebește de celelalte reviste și grupări avangardiste printr-o obsesie românească vizînd, deopotrivă, universalizarea artei nonfigurative autohtone (prin intermediul relațiilor internaționale) și legitimarea ei locală (prin tradiția

artei populare și bizantine); într-un text programatic, membrii grupării își asumă misiunea de a „îndruma societățile înapoiate din Balcani” și de a „atrage atenția militanților celebri ai artei și literaturii contemporane din Occident asupra Bucureștiului” („Pentru contemporani”). Avem de-a face, prin urmare, cu un complex de inferioritate „al periferiei” în raport cu Occidentul, convertit într-un complex de superioritate în raport cu țările balcanice vecine. Articole precum „Patriotism. Ernest Renan. «Pages françaises»”, „Naționalism, rasă, tradiție”, „Modernism și tradiție”, „Urmașii lui Ronsard” sau „Blestemul locului”, apărute în alte publicații ale anilor '20, reformulează obsesia tradiției și a patriotismului românesc modern (care „nu înseamnă a păstra, ci a construi”). Atenția acordată în paginile revistei unor scriitori străini neavangardiști, dar de origine română, precum Celine Arnould, Panait Istrati sau principesa Martha Bibescu, merge în paralel cu afirmarea unei conștiințe de precursori și întemeietori europeni (teza „modernismului de export” al unor Tzara, Iancu, Brâncuși, emisă de Ion Vinea, oferă o replică *pro domo* acuzelor de imitație aduse modernilor autohtoni). Totodată, impunerea externă a „transfugului” Tristan Tzara, de fapt, povestea sa de succes, va stimula – mai ales în rîndul artiștilor români de etnie evreiască – o formă specifică de „complex periferic”, înțeleasă (și) ca ieșire spectaculară din „ghetou”: „îi fascina succesul lui Tristan Tzara. Visau să cîștige, ca el, o rapidă reputație mondială, iar traiectoria chemată să-i propulseze din tîrgușoarele moldovenesti unde văzuseră lumina zilei, veritabile șetl-uri, pe o orbită internațională le-a hrănit întotdeauna imaginația” (Ov.S. Crohmălniceanu, *Evreii în mișcarea de avangardă românească*). Corespondența Jacques G. Costin/Tristan Tzara conține (și) o dramă a conștiinței periferice. La fel – expatrierea interbelică a unor B. Fundoianu, Victor Brauner, Henri Gad, Mihail Cosma-Claude Sernet sau Ilarie Voronca. Emigrările ceva mai tîrzii au, fără îndoială, explicații politice mult mai marcate. Marcel Iancu pleacă în Palestina la începutul anilor '40, ca efect al recrudescenței persecuțiilor antisemite în anii dictaturii militare. Jacques G. Costin emigrează de două ori – prima oară refugiindu-se din calea prigoanei antonesciene, a doua oară definitiv, după ce – marginalizat în calitate de sionist – fusese implicat în procesul intentat de regimul comunist sculptoritei Milița Petrașcu și compozitorului Mihai Andricu. Un caz aparte este reprezentat de emigrarea membrilor neevrei (uneori chiar antisemiți) ai „generației tinere”. Eugen Ionescu, Mircea Eliade sau Emil Cioran părăsesc mai întîi țara pe cale oficială, sfîrșind prin a se exila, odată cu instaurarea comunismului. Conștiința acută a marginalității și a minoratului,

voința afirmării internaționale și a depășirii „provincialismului cultural” îi unesc însă pe toți.

Nu am intenționat, bineînțeles, ca prin discutarea primului „val” avangardist autohton (și) din unghiul „complexului periferiei” să îl subsumez, în vreun fel, unei agende identitare. Dimpotrivă. Însă o astfel de reexaminare nu poate exclude relația cu discursurile de legitimare culturală pe care feluritele agende politice de acest tip le-au vehiculat, de la începutul secolului al XX-lea (să zicem) și pînă azi. De altfel, în articolul „Patriotism/Naționalism, rasă, tradiție”, Vinea însuși sesiza prompt pericolul recuperării postume a „intelectualilor revoluționari” de către „tradiționaliști și conservatori”: „E în obiceiul unei categorii de intelectuali înzgârdați de a căuta în opera scriitorilor novatori, adică revoluționari, partea care îi leagă de ideea comună și oficială a epocii. Profesorii și gazetarii, direct sau indirect aserviți statului, se îndeletnicesc, astfel, cu descoperirea naționalismului și a tradiției chiar în acei gînditori cari s-au depărtat de accepiunea interesată a acestor cuvinte mai mult”. Printre recuperații abuziv sînt menționați „anarhicul Mirabeau”, apoi „Rémy de Gourmont, arătare bizară și doctă de artist și om de știință, de cugetare conservatoare și, totuși, paradoxală și dizolvantă”, socialistul Jean Jaurés și, nu în ultimul rînd, Ernest Renan, de la care poetul și gazetarul român împrumută definiția nonetnică a națiunii și a patriotismului. Totuși, oricît de recondiționat, discursul despre „naționalism și tradiție” rămîne obsedant în cazul său. (Și) din acest motiv, frustrarea apartenenței la o cultură „minoră”, periferică, a Europei a fost discutată pornind de la textele lui Ion Vinea și B. Fundoianu în relație cu ideile mai tinerilor Eugen Ionescu și Emil Cioran. În mod semnificativ, teza „modernismului românesc de export” și a precursoratului european absolut – emisă în repetate rînduri de către Vinea – avea să fie redimensionată oficial în anii '70-'80, pe coordonatele ideologice ale protocronismului național-comunist...

Preocupările *Contemporanului* cu privire la promovarea artei românești în străinătate au fost discutate prin comparație cu cazul revistelor *Integral* și *unu*. La fel și atitudinea amintitelor publicații în raport cu ideologiile totalitare, ilustrativă în privința caracterului preponderent estetic al avangardei autohtone din anii '20. Am acordat, apoi, o atenție specială – în cadrul unui demers documentar comparativ – relațiilor avangardei românești cu avangardele central și est-europene; au fost avute în vedere îndeosebi avangardele maghiară, poloneză, cehă, rusă, sîrbă, slovenă și lituaniană, promovate îndeosebi prin intermediul revistei *Contemporanul*. Interesul acesteia pentru mișcări similare din țările vecine – ele însele „periferice” –

constituie un aspect asupra căruia nu s-a insistat suficient și, în același timp, un fenomen mai puțin obișnuit în interbelicul românesc, cu o intelectualitate artistică (mult prea) fascinată de prestigiul marilor puteri culturale. Primele grupări teatrale cu un program de „avangardă” în contextul epocii („Poesis”, „Insula”, „Dramă și Comedie”), ca și ecourile – puține, precare... – ale teatrului futurist în revistele avangardiste din România, au fost, de asemenea, examinate în relație cu „teatralitatea” manifestelor și poemelor avangardiste. La fel, preocupările de estetică cinematografică din paginile revistelor *Contemporanul* și – mai ales – *Integral*, discutate îndeosebi prin prisma poeziei imagiste a liderilor grupării.

O secțiune distinctă se ocupă de procesul asimilării avangardismului de către instituția critică interbelică. Principalele obstacole în calea receptării estetice le-au constituit aici concepția clasicizantă a criticilor și mefiența lor față de ceea ce apreciau a fi „modă perisabilă”, deja depășită în țările de urgență, sau „imitație facilă”, „indecentă”, „anarhică”, „dezechilibrată” și „nesănătoasă”. Bref: ca „extremism” artistic. Fără a insista asupra poziției rezervate a unor critici moderniști precum E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, G. Călinescu, Mihail Sebastian (despre care s-a scris, de altfel, suficient) sau asupra atitudinilor tradiționalist-xenofobe și antisemite, am discutat pe larg, în cadrul unor „studii de caz”, trei forme de asimilare a inovației radicale în pragul anului 1930: 1) critica de susținere a unui tânăr comentator de plan secund (Lucian Boz); 2) critica artistică, ecumenică, nonmagisterială a lui Perpessicius, cel mai favorabil avangardei dintre foiletoniștii moderni de prim-plan ai perioadei; 3) prima lucrare academică, din România, dedicată poeziei de avangardă (teza de doctorat *Anarhismul poetic* a lui Const. I. Emilian, apărută în 1931 la „Cultura Națională”). În cazurile lui Perpessicius și Boz, permeabilitatea în fața inovației radicale se datorează, în bună măsură, sensibilității „artiste”, lipsei dogmatismului ideologico-estetic și a ambițiilor ierarhizant-legitimatoare, deschiderii ecumenice și eclectice. Dacă însă Boz practică o critică asumat empatică, eselistică, Perpessicius – fidel esteticii clasicizante, filtrată printr-un impresionism autentic – încearcă să descopere, dincolo de stratul îndrăznelilor formale, o structură de adâncime ordonatoare, o virtuozitate compozițională „manieristă”, de natură să legitimeze artistic experiențele novatoare, iar academistul Const. I. Emilian se vede nevoit să ia act de relevanța internațională a fenomenului avangardist („anarhic”) privit – dintr-o perspectivă conservatoare, clasicizantă, evident ostilă – drept esența însăși a modernității artistice și a noului „saeculum”. Toți trei fac legătura între spiritul avangardei și diferitele centre de validare: Boz

realizează un „cuplaj” între avangardă și tînăra generație a anilor '30, stimulînd – deopotrivă – interesul unei părți a criticii față de Urmuz. Perpessicius recuperează avangarda pe linie „modernist-canonică” și „estetizantă”. În fine, Const. I. Emilian are meritul de a fi introdus, primul, avangardismul (chiar dacă pe ușa din dos...) în conservatorul templu academic... Cel care îi va acorda totuși – în pofida tuturor rezervelor – legitimitatea necesară va fi G. Călinescu, prin al său „Curs de poezie” (1939) ținut în fața studenților de la Universitatea din Iași.

Spațiul acordat lui Constantin Emilian poate părea prea extins în raport cu valoarea și importanța studiului său. Mi s-a părut însă că *Anarhismul poetic* rezumă întru cîțva perspectivele conservatorismului estetic postmaiorescian din România interbelică : nu ale tradiționalismului naționalist sau spiritualist/ortodoxist, ci ale esteticii „clasicizante” situate în descendența lui Ovid Densusianu și undeva la jumătatea drumului între E. Lovinescu și Mihail Dragomirescu. Mai mult : între perspectiva estetică a lui Pompiliu Constantinescu sau Perpessicius și cea a lui Constantin Emilian, deosebirea nu e întotdeauna – cum s-ar crede – una de esență, ci mai curînd una de grad. În plus, „oglindea” clasicizantă, academistă a discipolului mihaildragomirescian reprezintă un indicator fidel – fie și în negativ – al abaterilor avangardiste de la „normă”.

Încă un aspect : spre deosebire de critica magisterială, grevată de dogmatism și de o mentalitate conservator-clasicizantă, mefientă față de experiențele excentrice, critica „artiștilor” și a „poetilor” s-a afirmat în modernitate ca o *avangardă a disciplinei critice*, ca un filtru estetic descoperitor de valori afine, obligînd-o pe cea dintîi să ia act de ele și să le asimileze. Postsimboliștii Ion Vinea, B. Fundoianu, F. Aderca, N. Davidescu și alții (majoritatea influențați de estetica subiectivistă a lui Rémy de Gourmont) au contribuit, cu mijloacele lor, la acest proces.

În decupajul periodizant pe care îl propune lucrarea de față, avangarda istorică autohtonă a fost segmentată în trei faze distincte de evoluție (deși, firește, orice periodizare e mai mult sau mai puțin arbitrară). Primul „val” are drept bornă inaugurală anul de dinaintea Primului Război Mondial, respectiv ruptura față de simbolism (în literatură) și impresionism (în pictură). Principalii protagoniști : scriitorii Ion Vinea, Tristan Tzara, Adrian Maniu, Jacques G. Costin, grupul teribilist al adolescenților de la revista ieșeană *Fronța* (emuli ai lui Tudor Arghezi) și artistul plastic Marcel Iancu (elev al post-impresionistului Iosif Iser). În aceeași perioadă, sculptorul franco-român Constantin Brîncuși amorsează arta abstract-primitivistă, iar Demetru Demetrescu-Buzău își elaborează „paginile bizare”. Primul „val” avangardist autohton cuprinde, apoi, independenți

postestetizanți, prinși între spiritul *Belle Époque* și mentalitatea modernă a „anilor nebuni”. După război, acest val se va îmbogăți cu nume noi: B. Fundoianu (mai mult simpatizant, animator și comentator avizat al avangardei decât avangardist propriu-zis, cel puțin în perioada sa românească), iar din zona artiștilor plastici – Max Hermann Maxy, Corneliu Mihăilescu, Hans Mattis-Teutsch, Milița Petrașcu, H. Gad, Prozatori precum F. Brunea și Ion Călugăru sau poeți ca Ilarie Voronca, Stephan Roll, Mihail Cosma (viitorul Claude Sernet) se grupează inițial în jurul revistelor *Contemporanul* și *Clopotul*, dar mai ales la *Punct* (mai agresivă), trecînd – după absorbirea acestora de către revista lui Vinea și Iancu – la *Integral*, alături de „disidentul” M.H. Maxy, și la *unu*, odată cu deplasarea lor „revoluționară” dinspre futurism către suprarealism, pe fondul ascensiunii fascismului european, cu toate avatarurile sale. Sinteză particulară de constructivism și futurism, considerat de unii exegeți postbelici ai fenomenului drept singura contribuție originală, pe teren românesc, la „ism”-ele avangardei europene, „integralismul” nu e, de fapt, decât o radicalizare – în direcția unei coerențe programatice mai accentuate – a eclectismului de la *Contemporanul*, epurat de scorile „modernist-moderate” și de incidențele nonavangardiste. Putem vedea în el un „al doilea val” al avangardei autohtone, cu o identitate distinctă, dar îl putem la fel de bine considera o dezvoltare al celui dintîi.

„Al doilea val” – a cărui bornă o reprezintă ruptura față de futurism, constructivism și gruparea de la *Contemporanul* (deplasată pe o poziție tot mai puțin „revoluționară”) – este ilustrat în special prin suprarealismul incipient din revista *unu* și din publicațiile-satelit (*Alge*, *Muci* etc.). Este faza epidermică, impură, incipientă a suprarealismului autohton, amestec ludic de frondă antiburgheză, onirism superficial și delir imagist. Noilor lideri ai grupării – Sasa Pană și Geo Bogza – li se alătură foștii integraliști M.H. Maxy, Stephan Roll (Gheorghe Dinu) și Ilarie Voronca, secondați de nume precum Moldov, A. Zaremba, Dan Faur, Al. Tudor-Miu, Virgil Gheorghiu, S. Perahim, Miron Radu Paraschivescu, Sesto Pals, Gherasim Luca, Paul Păun ș.a.

În sfîrșit, cel de-al treilea val e reprezentat de suprarealismul „doctrinar și matur” (cf. Ion Pop), format către mijlocul anilor '30 și ajuns la apogeu imediat după al Doilea Război Mondial (principali reprezentanți: Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu, D. Trost, Jacques Herold; activitatea lor suprarealistă nu s-a manifestat – ca în cazul precedentilor – în cadrul unor reviste de direcție, ci prin manifeste colective („Critica mizeriei”, „Dialectica dialecticii” ș.a.), expoziții plastice experimentale și prin

plachete de versuri sau proză poetică). Unii reprezentanți ai „valului” doi (Stephan Roll, Ilarie Voronca, Mihail Cosma-Claude Sernet) s-au afirmat de fapt odată cu primul, iar o parte dintre membrii așa-numitului „grup suprarealist român” din anii '40 („algiștii” Gherasim Luca, Paul Păun) au făcut parte în adolescență din „al doilea val”, ca emuli și discipoli ai lui Geo Bogza, trecând inclusiv printr-o fază de militantism proletar realist-socialist. Spre deosebire însă de suprarealismul incipient al „uniștilor”, creația principalilor reprezentanți ai micului „grup” – maturizată și radicalizată artistic la un deceniu după ce mișcarea franceză își trăise momentul de climax, dar mult mai apropiată de sursele ei intelectuale – se caracterizează printr-o dominantă fantasmatică, „nocturnă”, care imprimă compozițiilor poetice și plastice un caracter „centripet” în jurul unui nucleu obsesional profund.

Cu tot gradul ei (poate inevitabil) de arbitrar, periodizarea în speță o urmează, în linii mari, pe cea propusă de către Ion Pop în studiile sale de sinteză... „integralistă” dedicate avangardei literare românești (*Avangardismul poetic românesc*, 1969, *Avangarda în literatura română*, 1990 ș.a.). Totodată, ea își propune să introducă o disociere mai apăsătoare între avangardele anilor '20 și Suprarealism, frecvent confundate în critica autohtonă.

Cu excepția unor capitole succinte dedicate poeziei antebelice a lui Adrian Maniu, Ion Vinea sau Tristan Tzara (cu un examen comparativ al poeziei ultimilor doi din unghiul temei „provinciei” și al evoluțiilor ulterioare) și a unui capitol despre proza avangardistă de la *Contemporanul*, am acordat o pondere destul de redusă analizei literare propriu-zise. Există deja numeroase studii în care producția poetică sau prozastică a autorilor avangardiști din România anilor '20 a fost întoarsă pe toate fețele: aproape tot ce era de spus s-a spus, și s-a spus bine. Cu excepția subcapitolului dedicat lui Jacques G. Costin, pe nedrept ignorat (considerat, probabil, „minor” și prea „cuminte” în raport cu vehemența militant-demolatoare a avangardismului), nu am avut a propune noi revalorizări critice. Lucrarea de față nu e, de altfel, una de critică aplicată, după cum nu e una de analiză retorico-stilistică, de poetică sau de hermeneutică literară. Este, înainte de orice, o încercare istorică și sistematică aplicată unor fenomene literar-artistice ale epocii dintr-o perspectivă non-literaturocentrică. Inevitabil, multe considerații și descripții se suprapun parțial peste cele ale unor cercetări anterioare dedicate fie avangardei, fie simbolismului autohton. Nu am încercat să imprim lucrării un caracter teoretizant. Identificarea diferitelor ipostaze ale „complexului periferiei” constituie un fir director. Un altul ar putea fi reprezentat de procesul asimilării/instituționalizării critice a

avangardei. Sub acest aspect, capitolele metacritice și, mai ales, studiul despre receptarea lui Urmuz (un fel de „carte în carte“) încearcă să urmărească procesul legitimării interne și externe a fenomenului avangardist, complexe „sincroniste“ sau, după caz, „protocroniste“ implicate în recuperarea critică a acestuia, precum și căile de asimilare a noutății artistice radicale. În oglinda lor de „joc secund, mai pur“ sînt strînse temele și ideile presărate pe parcursul lucrării, actualizate astfel „peste mode și timp“...

BIBLIOGRAFIE

Ediții. Beletristică, antologii

- Antologia literaturii române de avangardă*, ediție de Sașa Pană, studiu introductiv de Matei Călinescu, Editura pentru Literatură, București, 1969
- Antologie de proză scurtă românească. De la Constantin Negruzzi la Pavel Dan*, prefață de Nicolae Ciobanu, Editura Minerva, Colecția Biblioteca pentru Toți, București, 1979
- Antologia poeziei simboliste românești*, ediție și prefață de Lidia Bote, Editura pentru Literatură, București, 1967
- Avangarda literară românească*, antologie, studiu introductiv și note bibliografice de Marin Mincu, traduceri din limba franceză de Ștefania Mincu, Editura Minerva, București, 1983
- Avangardismul literar românesc*, studiu și antologie de Nicolae Bârna, Editura Gramar, București, 2003
- Barbu, Ion, *Opere 1. După melci. Joc secund*, Prefața, stabilirea textului și aparatul critic de Mircea Coloșenco, Editura Echinoux, Cluj-Napoca, 1997
- Călugăru, Ion, *Paradisul statistic*, cu desene de M.H. Maxy, Tipografia „reforma socială”, București, 1926
- Călugăru, Ion, *Abecedar de povestiri populare*, Editura Unu, București, 1930
- Călugăru, Ion, *Don Juan cocoșatul, Oameni cari se pregătesc de moarte din cea dintâi zi a vieții*, Editura Națională Ciornei S.A., București, 1934
- Chimet, Iordan, *Cică niște cronicari/Duceau lipsă de șalvari*, Selecție și cuvînt-înainte de Iordan Chimet, Editura Universal Dalsi, București, 1999
- Cloran, Emil, *Schimbarea la față a României*, Editura Vreamea, București, 1936, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 1990
- Cloran, Emil, *Exerciții de admirație*, traducere de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, ediția a II-a, revăzută, București, 1997
- Costin, Jacques G, *Exerciții pentru mîna dreaptă și Don Quijote*, cu un portret al autorului și 5 desene de Marcel Iancu, un desen de Mihaela Petrașcu, Editura „Națională” S. Ciornei, 1931, ediția a II-a îngrijită de Geo Șerban, Introducere de Ov.S. Crohmălniceanu, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
- Cugler, Grigore, *Apunake și alte fenomene*, ediție îngrijită și prefată de Mircea Popa, Editura Cogito, Oradea, 1996
- Cugler, Grigore, *Alb și negru*, prefată de Mircea Popa, Editura Eforie, București, 2003

- Cugler, Grigore, *Apunake și alte fenomene; Afară-de-Unu-Singur*, cu o prefață de Florin Manolescu și ilustrații de Carmen Nistorescu, Editura Compania, București, 2005
- Cugno, Marco și Mincu, Marin, *Poesia romena d'avanguardia. Testi é manifesti da Urmuz à Ion Caraion*, Mondadori, Milano, 1980
- Das gesamte Werk, Übersetzt und herausgegeben von Oskar Pastior*, Edition Text Kritik, München, 1976
- Davidescu, Nicolae, *Din poezia noastră parnasiană*, antologie, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943
- Fondane, B., *Écrits pour le cinéma*, Plasma, Paris, 1984
- Fondane, B., *Le Fêstin de Balthazar*, Arcane 17, Paris, 1985
- Fundoianu, B., *Priveliști*, poeme, cu o prefață a autorului, Editura Cultura Națională, București, 1930
- Fundoianu, B., *Poezii*, ediție, note și variante de Paul Daniel și G. Zarafu, studiu introductiv de Mircea Martin, prefață de Paul Daniel, Editura Minerva, București, 1978
- La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, Étude critique, choix de textes & notes par Ion Pop, Maurice Nadeau, Institutul Cultural Român, Est, Samuel Tastet Editeur, Paris, 2006
- Literatura românească de avangardă*, antologie, prefață, postfață, tabel cronologic, note, comentarii și bibliografie de Gabriela Duda, Editura Humanitas, București, 1997
- Minulescu, Ion, *Opere I-IV*, ediție de Emil Manu, prefață de Mihai Gafița, Editura Minerva, București, vol. I: 1974, vol. II: 1976, vol III: 1978, vol. IV: 1983
- Maniu, Adrian, *Figurile de ceară*, poeme în proză, Tipografia G. Ionescu, București, 1912
- Maniu, Adrian, *Salomeea*, cu o coperă de Th. Pallady, Tipografia G. Ionescu, București, 1915
- Maniu, Adrian, *Versuri*, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, 1938, Ediție definitivă, îngrijită de autor, București, 1938
- Maniu, Adrian, *Scrieri 1-2*, ediție definitivă, îngrijită de autor, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Petrescu, Camil, *Patul lui Procust*, în *Opere III*, ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, note și variante de Liviu Călin, Editura Minerva, Colecția „Scriitorii români”, 1981
- Poezia simbolistă românească*, antologie, prefață, postfață, tabel cronologic, note, comentarii și bibliografie de Rodica Zafiu, Editura Humanitas, Colecția „Tezaur”, București, 1996
- Pillat, Ion, Perpersicius, *Antologia poeziilor de azi cu 70 de chipuri de Marcel Iancu*, Editura Cartea Românească, București, vol. I – 1925, vol. II – 1928, ediția a II-a îngrijită, argument, note și fișier bibliografic de Ion Nistor, prefață de Cornelia Pillat, Editura Albatros, București, 2000
- Stephan Roll, *Poeme în aer liber*, Imprimerie „Union”, Colecția Integral, Paris, 1929
- Tzara, Tristan, *Primele poeme ale lui Tristan Tzara și Insurecția de la Zürich* prezentată de Sașa Pană, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 1971

- Tzara, Tristan, *Șapte manifeste Dada cu câteva desene de Francis Picabia. Lampisterii. Omul aproximativ 1925-1930*, versiuni românești, prefată și note de Ion Pop, Editura Univers, București, 1996
- Tzara, Tristan, *Litanii Avantdada*, ediție bibliofilă îngrijită de Alexandru Condeescu, Editura Muzeul Literaturii Române, Colecția Manuscriptum, București, 1996
- Tzara, Tristan, *Douăzeci și cinci de poeme/Vingt cinq poemes*, prefată și traducere de Nicolae Ţone, Editura Vinea, București, 1998
- Uranus, Jonathan X., *În potruva veacului. Textele de avangardă (1926-1932)*, ediție îngrijită de Mariana Macri și Dorin-Liviu Bitfoi, Ed. Compania, Buc., 2005
- Urmuz, Algazy & Grümmer, Editura unu, București, 1930
- Urmuz, *Pagini bizare*, ediție întocmită de Sașa Pană, Editura Minerva, București, 1970
- Pagini bizare*, ediție, prefată și tabel cronologic de Constantin Crișan. Tălmăciri integrale și fragmentare în engleză, franceză, germană, italiană, rusă și spaniolă de: Eugen Ionescu, Ilarie Voronca, Leopold Kosch, Andrei Bantaș, Marco Cugno și Marin Mincu, L. Dolgoșeva, Xenia Dumitru, Natașa Nicolau, Susana Vasquez Alvear și Victor Ivanovici, Editura Minerva, București, 1983
- Urmuz, *Pagini bizare/Weird Pages*, traducere de Stavros Deligiorgis, Editura Cartea Românească, București, 1985
- Vinea, Ion, *Venin de mai*, roman, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971
- Vinea, Ion, *Opere 1*, Editura Minerva, București, 1984, ediție critică și prefată de Elena Zaharia-Filipaș
- Vinea, Ion, *Opere 2, Proza, idem*, 1994
- Voronca, Ilarie, *Restriști*, cu desene de Victor Brauner, „Rahova”, Arte grafice, București, 1923
- Voronca, Ilarie, *Colomba*, coperta de Sonia Delaunay, portrete de Robert Delaunay, Imprimerie „Union”, Paris, 1927
- Voronca, Ilarie, *Ulise*, cu un portret de Marc Chagall, Imprimerie „Union”, Colecția Integral, Paris, 1928
- Voronca, Ilarie, *Plante și animale. Terasa*, Imprimerie „Union”, Paris, 1928
- Voronca, Ilarie, *Brătara nopților*, cu un desen de Victor Brauner, „Tipografia Capitalei”, București, 1929
- Voronca, Ilarie, *Zodiac*, cu coperta și un desen de M.H. Maxy, Editura unu, București, 1930
- Voronca, Ilarie, *Act de prezență*, Colecția „Cartea cu semne”, Tipografia „Bucovina”, București, 1930
- Voronca, Ilarie, *Zodiac*, poezii. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și comentarii de Ion Pop, Editura Minerva, București, 1992
- Voronca, Ilarie, *A doua lumină, Scrieri III. Proze*, Editura Minerva, București, 1996
- Zamfir, Mihai, *Palatul fermecat. Antologia poemului românesc în proză*, Editura Minerva, Colecția „Biblioteca pentru Toți”, București, 1984

Periodice (numere speciale, colecții, albume)

- Absolutio*, Iași, nr. 1-9, 1 decembrie 1913 – 15 mai 1914, 1 februarie – 15 mai 1916
- Aldebaran. Caietele Ion Vinea*, București, nr. 2-4, 1996
- Almanach Dada* par Richard Huelsenbeck, *L'Écart absolu*, col. Facsimile, 2005
- Anuarul presei și al lumii politice*, București, 1908-1910
- Avangarda românească, Plural*, nr. 3/1999, Fundația Culturală Română, București, 1999
- Caietele/Les cahiers Tristan Tzara*, Editura Vinea, București, nr. 2-4, 2000
- Chemarea* (Ion Vinea, Tristan Tzara), București, nr. 1-2, 4-11 octombrie 1915
- Contemporanul*, București, nr. 1-102, 3 iunie 1922 – ianuarie 1931
- Clopotul*, București, nr. 1-15, 20 octombrie 1922 – 4 februarie 1923
- Eureis. Cahiers roumains d'études littéraires. (L'Avant-garde roumaine et son contexte européen)*, nr. 1-2, Editions Univers, Bucarest, 1994
- Fronța*, Iași, nr. 1-3, aprilie – iunie 1912
- Insula. Revistă simbolistă*, București, nr. 1-3, 18 martie – 15 aprilie 1912
- Integral*, București, nr. 1-15, martie 1925 – aprilie 1928
- Le Rameau d'Or, L'Avant-garde roumaine*, București, nr. 2 (3), 1995, texte critique et bibliographie par Petre Răileanu
- Punct*, București, nr. 1-16, noiembrie 1924 – martie 1925
- Revista Celor L'Alți*, nr. 1-3, 20 martie – 10 aprilie 1908
- Révue Roumaine*, București, nr. 10-11-12, 1981
- Romanian Review*, București, nr. 1-2, 1993
- Simbolul*, București, nr. 1-4, 25 octombrie – 25 decembrie 1912
- 75 HP*, București, octombrie 1924
- unu*, București, nr. 1-50, aprilie 1928 – decembrie 1932
- Urmuz, Cimpina*, nr. 1-5, ianuarie – iulie 1928

Albume

- Bucureștii anilor 1920-1940 între avangardă și modernism/Bucharest in the 1920s-1940s between Avant-garde and Modernism*, Editura Simetria, Uniunea Arhitecților din România, București, 1994
- Harhoiu, Dana, *București, un oraș între Orient și Occident*, Editura Simetria, Uniunea Arhitecților din România și Arcub, București, 1997
- Machedon, Luminița-Ernie Scoffham, *Romanian Modernism. The Architecture of Bucharest 1920-1940*, Cambridge Mass., 1999
- Vlasiiu, Ioana, *Milița Petrașcu. Album*, Editura Arc, Chișinău, 2004

Memorialistică, jurnale, interviuri, volume de corespondență, restituiri

- Aderca, Felix, *Mărturia unei generații. Măști de Marcel Iancu*, Editura Națională Ciornei, 1929
- Ball, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich, 1927, *La fuite hors du temps*, journal 1913-1921, Editions du Rocher, Paris, 1993
- Ball, Hugo, „Dada à Zürich” în vol. *Le mot et l'image (1915-1916)*, L'écart absolu-poche, Col. Les Presses du réel, Dijon, 2006
- Beldie, Constantin, *Memorii. Caleidoscopul unei jumătăți de veac în București. 1900-1950*, Editura Albatros, București, 2000
- Bogza, Geo, *Jurnal de copilărie și adolescență*, Editura Cartea Românească, București, 1986
- Caragiale, Mateiu I., *Opere*, ediție, studiu introductiv și note de Barbu Cioculescu, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994
- „Centenar Urmuz”, cu un număr de colecție al revistei omonime publicate în 1928 de către Geo Bogza și Al. Tudor-Miu; coordonator: Al. Oprea, redactori: Nichita Stănescu, Adrian Hoajă, Adrian Bota, în *Manuscriptum*, nr. 3/1983
- Ciprian, G., *Cutia cu maimuțe*, Editura Contemporanul, București, 1942
- Ciprian, G., *Măscărici și mîzgălici. Amintiri*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958
- Comarnescu, Petru, *Pagini de jurnal*, vol. II, 1948-1961, ediție îngrijită de Traian Filip, Mircea Filip și Adrian Munțiu, prefată de Acad. Dan Grigorescu, Editura Noul Orfeu, Colecția „Destine refuzate”, București, 2003
- Cruceanu, Mihail, *De vorbă cu trecutul*, Editura Minerva, București, 1973
- Huelsenbeck, Richard, *Memoirs of a Dada Drummer*, The Viking Press, New York, 1947
- Lovinescu, E., *Memorii. Aqua forte*, ediție îngrijită de Gabriela Omăt, Editura Minerva, București, 1998
- Ionescu, Radu, „Eugen Ionescu și Urmuz – scrisori deschise (către D. Virbănescu)”, în *România literară*, 4 decembrie 1969
- Macarie, Victor, „Tristan Tzara. Evocări și documente”, în *Manuscriptum*, nr. 3-4 (80-81)/1990
- Millian, Claudia, *Despre Ion Minulescu*, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Manuscriptum* („Avangarda românească”), nr. 3/4, București, 1990
- Pănă, Sașa, *Născut în '02*, Editura Minerva, București, 1973
- Pandrea, Petre, *Helvetizarea României. Jurnal intim 1947*, ediție îngrijită de Nadia Marcu-Pandrea, Editura Vremea, București, 2001
- Scrisori către Ibrăileanu*, ediție îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănuță și Al. Teodorescu, cu o prefată de Al. Dima și N.I. Popa, Editura pentru Literatură, Colecția „Studii și documente”, 1966
- „Tristan Tzara – Jacques G. Costin”. Corespondență, Investigație în arhivele pariziene de Henri Behar, pp. 160/166, în *Manuscriptum*, nr. 4/1982

- Ion Vinea – Tristan Tzara, „Correspondență din Paris“ trimisă de Henri Béhar, în *Manuscriptum*, nr. 2-3/1981, anul XII, pp. 160-166 și pp. 131-145, traducere din limba franceză și note de Fănuș Băleșteanu Zăciu, Mircea, *Jurnal III*, Editura Albatros, București, 1996

Volume de publicistică

- Arghezi, Tudor, *Scrieri*, vol. 29, Editura Minerva, București, 1976
- Arghezi, Tudor, *Pensula și dalta*, ediție de G. Plenescu, Editura Meridiane, București, 1973
- Barbu, Ion, *Pagini de proză*, ediție de Dinu Pillat, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Călinescu, G., *Cronicile optimistului*, cu un cuvânt-înainte al autorului, Editura pentru Literatură, București, 1964
- De ce scrieți? Anchete literare din anii '30*, text stabilit de Victor Durnea și Gheorghe Hrimiu-Toporași, prefată, note și index de nume de Victor Durnea, Editura Polirom, Colecția „Litere“, Iași, 1998
- Valerian, I., *Cu scriitorii prin veac*, Editura pentru Literatură, București, 1967
- Fondane, B., *Écrits pour le cinéma: le muet et le parlant*, texte strinse și prezentate de Michel Carassou, Paris, Plama, 1984
- Fondane, B., *Le Fêstin de Balthazar, autosacramenta*, text stabilit de Eric Freedman, Saint-Nazare, Arcane, 17, 1985
- Fundoianu, B., *Iudaism și elenism*, ediție îngrijită, note și prefată de Leon Volovici și Remus Zăstroiu, Editura Hasefer, București, 1999
- Fundoianu, B., *Strigăt întru eternitate*, investigație documentară, alcătuire și îngrijire editorială de Geo Șerban, Caiet Cultural 2, editat de Federația Comunităților Evreiești din România, București, 1999
- Fondane, Benjamin, *Scriitorul în fața Revoluției* (articole politice din perioada 1927-1935), ediție îngrijită și prefată de Mircea Martin, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004
- Vinea, Ion, *Publicistică literară*, ediție și prefată de Constantina Brezu-Stoian, Editura Minerva, București, 1977
- Vinea, Ion, *Antologie*, prefată, tabel cronologic și bibliografie selectivă de Gheorghe Sprințeroiu, Editura Eminescu, Colecția „Biblioteca critică“ (interpretat de...), București, 1986
- Vinea, Ion, *Opere 4, Publicistica (1913-1919)*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu“, București, 2001
- Vinea, Ion, *Opere 5, Publicistica (1920-1924)*, *ibid.* 2003
- Vinea, Ion, *Opere 6, Publicistica (1925-1926)*, *ibid.* 2005
- Vinea, Ion, *Opere 7, Publicistica (1927-1928)*, *ibid.* 2006

Studii și eseuri critice, antologii de critică literară

- Aderca, Felix, *Contribuții critice*, ediție, prefață și note de Margareta Feraru, Editura Minerva, București, vol. I. *Mărturia unei generații. Articole, cronici, eseuri (1914-1927)*, 1983
- Amărieuței, Constantin, *L'art des surréalistes roumains*, în *La nation roumaine, Bulletin d'informations du Conseil des partis politiques roumains. National paysan - National Liberal - Social-démocrate indépendant*, nr. 229, feb. 1956, p. 2
- Amărieuței, Constantin, *Urmuz et la tentation du Non-Sens*, *ibid.*, nr. 250, dec. 1969-feb. 1970, p. 2.
- Anghel, Paul, *Urmuz și Sonata*, în vol. *Arhivă sentimentală*, Editura Cartea Românească, București, 1968
- Angheliescu, Mircea, *Un urmuzian disident: Grigore Cugler*, în vol. *Cămașa lui Nessus*, Editura Cartea Românească, București, 2001
- Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art*, trad. rom. *De la Ingres la Picasso. Cronici de artă*, în românește de Elis Bușneag. *Antologie de texte și prefață de Dumitru Dancu*, Editura Meridiane, București, 1970
- Arbore, Grigore, *Futurismul*, Editura Meridiane, București, 1975
- Arbour, R., *Les Révues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914. Répertoire descriptif*, Corti, 1956
- Babeți, Adriana, *Dandysmul. O istorie*, Editura Polirom, Colecția „Plural M”, Iași, 2004
- Baciu, Ștefan, *Urmuz*, Ediciones Tierra y libertad, Mexico, 1976
- Baciu-Simian, Mira, *More on Urmuz: The Language*, în *Adam International Review*, nr. 322-23024/1967
- Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Hestia, Timișoara, 1997
- Balotă, Nicolae, *Lupta cu Absurdul*, Editura Univers, București, 1971
- Balotă, Nicolae, *Post-scriptum urmuzian în De la Ion la Ioanide - Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, București, 1974
- Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX. „Ipostaze românești și străine”*, Editura Minerva, Colecția „Confluente”, București, 1976, ediția a II-a revizuită, Editura Minerva, Colecția „Biblioteca pentru Toți”, București, 1997
- Benjamin, Walter, *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, notă biografică de Friedrich Podszus, Editura Univers, Colecția „Studii”, București, 2000
- Bernard, Edina, *Arta modernă. 1905-1945*, traducere de Livia Szasz, Editura Meridiane/Larousse, Colecția „Să recunoaștem/Să înțelegem”, București, 2000
- Biberi, Ion, *Études sur la littérature roumaine contemporaine*, Editions Corymbe, Paris, 1937
- Blaga, D. Carmen, *Urmuz și criza europeană a imaginarului*, Editura Hestia, Colecția „Eseuri”, Timișoara, 2005
- Blaga, Lucian, *Ferestre colorate*, Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1926
- Blaga, Lucian, *Zări și etape. Studii, aforisme, însemnări*, Editura pentru Literatură, Colecția „Minerva”, București, 1968

- Blaga, Lucian, *Opere 7*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1980
- Bojtar, Endre, *East-European Avantgardism*, english version, Pal Varnai, Akademiai Kiado, Budapest, 1992
- Bote, Lidia, *Simbolismul românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1966
- Bourdieu, Pierre, *Economia bunurilor simbolice*, traducere și prefată de Mihai Dinu Gheorghiu, Editura Meridiane, Colecția „Biblioteca de artă”, București, 1986
- Boz, Lucian, *Cartea cu poeți*, Editura Vremea, București, 1935
- Brezianu, Barbu, *Brâncuși în România*, Editura Academiei, București, 1976
- Buot, Francois, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția dada*, traducere de Alexandru și Magdalena Boiangiu, Editura Compania, București, 2002
- Cazimir, Ștefan, „Secesionismul în literatura română”, în vol. *Honeste scribere*, Ed. Național, București, 2002
- Călinescu, G., *Cronici literare și recenzii*, ediție de Andrei Rusu, note și comentarii de Ion Bălu și Andrei Rusu, vol. I (1927 – aprilie 1932), vol. II (mai 1932 – aprilie 1933), Editura Minerva, București, vol. I: 1991, vol. II: 1992
- Călinescu, G., *Principii de estetică*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1939, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941, ed. a II-a, Minerva, București, 1981
- Călinescu, Matei, *Eseuri critice*, Editura pentru Literatură, București, 1967
- Călinescu, Matei, „L'Avant-garde littéraire en Roumanie et ses rapports avec l'Avant-garde internationale dans l'entre-deux guerres”, în vol. *Studii de literatură comparată*, Editura Academiei, București, 1968
- Călinescu, Matei, „Evoluția avangardei în România”, în vol. *Eseuri despre literatura modernă*, Editura Eminescu, București, 1970
- Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)*, Editura Eminescu, București, 1972, ed. a II-a, postfață de Ion Bogdan Lefter, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Turcanu, Editura Univers, București, 1995
- Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Colecția „Românii din Paris”, Iași, 2006
- Chimet, Iordan, *Eroi, fantome, șoricei*, Editura Eminescu, București, 1970
- Cioculescu, Șerban, „Poezia d-lui Ion Vineanu”, în vol. *Aspecte lirice contemporane*, Editura Casa Școalelor, București, 1942
- Ciopraga, Constantin, *Literatura română între 1900 și 1918*, Editura Junimea, Iași, 1970
- Ciopraga, Constantin, *Profil în perspectiva timpului*, *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 1, 1983, pp. 35-37

- Cizek, Oscar Walter, *Eseuri și cronici plastice*, Editura Meridiane, București, 1967
- Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, vol. V, Editura Minerva, București, 1971
- Cornea, Paul, „Periodizarea ca «lectură» a datului istoric și strategie zonală”, în *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii: concepte, convenții, modele*, Editura Eminescu, București, 1980
- Cotorcea Livia, *Avangarda rusă*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2005
- Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, cu un argument al autorului, postfață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Colecția „80”, Pitești, 2002
- Cristea, Dan, „Urmuz – adevări și corespondențe”, în vol. *Arcadia imaginară*, Editura Cartea Românească, București, 1977
- Cristea, Valeriu, *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, București, 1970
- Crohmălniceanu, Ov.S., *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, București, 1971
- Crohmălniceanu, Ov.S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1974
- Crohmălniceanu, Ov.S., *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, text îngrijit, adnotat și prefațat de Geo Șerban, Editura Hasefer, București, 2001
- Culcer, Dan, „Daniil Harms sau poetica faptului divers”, în *Harms Daniil, Un spectacol ratat*, traducere de Ioan Radin-Pelanov, Editura Paideia, București, 1997
- Dachy, Marc, *Dada & les dadaismes*, Gallimard, Paris, 1994
- Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, Colecția „Momente și sinteze”, București, 1976
- Davidescu, Nicolae, *Aspecte și direcții literare*, Editura „Cultura Națională”, vol. I: 1921, vol. II: 1924, București, ediția a II-a îngrijită și prefațată de Margareta Feraru, Editura Minerva, București, 1975
- De la T. Maiorescu la G. Călinescu. *Antologia criticilor români. Întocmită de Eugen Simion*, 2 vol., Editura Eminescu, vol. I (Eugen Simion, *Evoluția conceptului de critică*)
- Densusianu, Ovid, *Sufletul nou în poezie*, în *Conferințele „Vieții Nouă”*. Seria întâi: 1909 (șase conferințe de O. Densusianu, C. Damianovici, D. Caracostea, I.F. Buricescu, N. Andrițoiu, O. Densusianu), Editura „Vieții nouă”, București, 1910
- Densusianu, Ovid, *Sufletul latin și literatura nouă*, vol. I-II, Editura Casa Școalelor, București, 1922
- Dictionar cronologic. Literatura română*, coordonatori: I.C. Chițimia și Al. Dima, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979
- Dictionarul esențial al scriitorilor români*, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2000
- Dictionarul General al Literaturii Române*, Academia Română/Editura Univers Enciclopedic, București, 2004

- Dobrescu, Caius, *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, Colecția „Prima verba”, București, 1998
- Dragomirescu, Mihail, *Critică II*, Editura Institutului de Literatură, București, 1928
- Dragomirescu, Mihail, *Scrieri critice și estetice*, ediție îngrijită, cu note și comentarii de Z. Ornea și Gh. Stroia, studiu introductiv și tabel cronologic de Z. Ornea, Editura pentru Literatură, București, 1969
- Drogoreanu, Emilia, *Sincronie și specificitate. Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești*, cuvînt-înainte de Marco Cugno, postfață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2004
- Dugneanu, Paul, *Suprerealismul poetic românesc*, prima perioadă : 1928-1945, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2005
- Eliade, Mircea, *Profetism românesc*, vol. I și II, ediție și prefață de Dan Zamfirescu, Editura Roza Vinturilor, București, 1990
- Emilian, Constantin I., *Anarhismul poetic*, Tipografia „Bucovina”, București, 1932
- Enescu, Theodor, *Scrieri despre artă, I. Ștefan Luchian și spiritul modern al picturii românești*, cuvînt-înainte de Alexandru Paleologu, ediție îngrijită de Ioana Vlasiiu, Editura Meridiane, București, 2000
- Enescu, Theodor, *Scrieri despre artă, II. Artă și context cultural în România primelor trei decenii ale secolului XX*, ediție îngrijită de Ioana Vlasiiu, Editura Meridiane, București, 2003
- Entre *Êsthetisme et Avant-gardes*. Textes réunis par Judit Karafiath et Gyorgy Tverdota, Universitas, Budapest, 2000
- Escarpit, Robert, „Sociologia literaturii”, în vol. *De la Sociologia literaturii la Teoria comunicării*. Studii și eseuri, traducere de Sanda Chiose-Crișan, studiu introductiv de Constantin Crișan, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980
- Faifer, Florin, „Între umbre și penumbre : Al. Bogdan-Pitești”, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 1-2, anul XXIV, 1989
- Fauchereau, Serge, „Dada existait avant Dada”, în *Phantomas*, Belgia, nr. 125-127, pp. 3-5, 1974
- Fauchereau, Serge, *Expressionisme dada surrealismes et autre ismes*, Dossiers des Lettres Nouvelles, Collection dirigée par Maurice Nadeau, Editions Denöel, Paris, 1976
- Foartă, Șerban, „Enigme și evidente urmuzlene”, în vol. *Afinități efective*, Editura Cartea Românească, București, 1990
- Frank, Dan, *Bohèmes*, Calman Levy, 1998, *Boema*, traducere de Ana Andreescu, Editura Universal Dalsi, București, 2003
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne. De la mijlocul secolului al 19-lea pînă la mijlocul secolului al 20-lea*. În românește de Dieter Fuhrmann, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, trad. reeditată sub același titlu, Editura Univers, București, 1998
- Fundoianu, B., *Imagini și cărți din Franța*, Editura Socec, București, 1922
- Fundoianu, B., *Imagini și cărți*, ediție de Vasile Teodorescu, studiu introductiv de Mircea Martin, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Minerva, București, 1980
- Fundoianu/Fondane et l'Avant-garde, ed. par Petre Răileanu et Michel Carassou, Fondation Culturelle Roumaine, Bucarest, 1999

- Futurisme et futurismes, sous la direction de Pontus Hulten, Le Chemin Vert, 1986
- George, Alexandru, „O legendă”, în vol. *Semne și repere*, Cartea Românească, București, 1971
- Gourmont, Rémy de, *Eseuri*. Traducere și prefață de Alexandru George, Editura Univers, București, 1975
- Grăsoiu, Dorina, „Bătălia” Arghezi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, București, 1984
- Grigorescu, Dan, *Dicționarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, București, 2003
- Grigorescu, Dan, *Istoria unei generații pierdute: expresioniștii*, Editura Eminescu, București, 1980
- Grindea, Miron, „Urmuz and «cet homme de toujours»”, în *Adam – International Review*, nr. 322-23024/1967
- Groys, Boris, *Despre nou. Eșeu de economie culturală*, traducere de Aurel Codoban, Editura Idea, Cluj-Napoca, 2003
- Guglielmi, Angelo, „Avangardă și experimentalism”, în Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun* (Grupul 63), Editura pentru Literatură Universală, București, 1967
- Hangiu, Ion, *Dicționarul presei literare românești 1790-2000*, ediția a III-a, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004
- Hocke, Gustav René, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică*. Contribuții la literatura comparată europeană, în românește de Herta Spuhn, Prefață de Nicolae Balotă, Editura Univers, București, 1977
- Hristic, Jovan, *Formele literaturii moderne*, în românește de Voislava Stoianovici, Editura Univers, Colecția „Eseuri”, București, 1973
- Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, 1962, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, București, 1992
- Ionescu, Eugen, *Război cu toată lumea*, vol. I-II, Editura Humanitas, București, 1994
- Ionescu, Gelu, *Orizontul traducerii*, Editura Cartea Românească, București, 1976
- Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română 1927-1940*, Editura Minerva, București, 1991
- Ivanovici, Victor, „Fotografie mișcată sau împărțita semnelor motivate”, în vol. *Formă și deschidere*, Editura Eminescu, București, 1980
- Ivanovici, Victor, *Suprarealism și „suprrealisme”*. Grecia, România, țările hispanice, Editura Hestia, Colecția „Clasicii literaturii de avangardă”, Timișoara, 1996
- L'Année 1913. *Les formes esthetiques de l'oeuvre d'art a la veille de la premiere guerre mondiale*, 2 vol., sous la direction de Liliane Brion-Guerry, Klincksieck, Paris, 1971
- Lefter, Ion Bogdan, *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000
- Le Rider, Jacques, *Modernée viennoise et crises de l'identité*, Presses Universitaires de France, 1990, ed. rom. *Modernitatea vieneză și crizele identității*, traducere de Magda Jeanrenaud, postfață de Adriana Babeți, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1996

- Les Avant-gardes Littéraires au XXe siècle, vol. I HISTOIRE, vol. II THÉORIE*, publiées par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber, Akademiai Kiado, Budapest, 1984
- Littera, George, „Preocupări de teorie cinematografică în revistele de avangardă românești”, în *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 5, București, 1967
- Lombardo, Maria Luisa, *Erotica magna. O istorie a literaturii române dincolo de tabuurile ei*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2004
- Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Ancora, vol. I: *Evoluția ideologiei literare*, 1926; vol. II: *Evoluția criticii literare*, 1926; vol. III: *Evoluția poeziei lirice*, 1927; vol. IV: *Evoluția poeziei epice*, 1928; vol. VI: *Mutația valorilor estetice. Concluzii*, reeditată în 2 vol., Editura Minerva, București, 1973, și în 3 vol., București, Editura Minerva, 1981.
- Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, Editura Librăriei Socec & Co, S.A., București, 1937
- Lovinescu, E., *Sburătorul. Agende literare I 1923-1925*, ediție îngrijită de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, note de Alexandru George, Margareta Feraru și Gabriela Omăt, Editura Minerva, București, 1993
- Lovinescu, E., *Sburătorul. Agende literare II 1926-1929*, ediție îngrijită de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, note de Alexandru George, Margareta Feraru și Gabriela Omăt, Editura Minerva, București, 1996
- Lovinescu, E., *Sburătorul. Agende literare III 1930-1932*, ediție îngrijită de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, note de Alexandru George, Margareta Feraru și Gabriela Omăt, Editura Minerva, București, 1999
- Lovinescu, E., *Sburătorul. Agende literare V 1936-1939*, ediție îngrijită de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, note de Alexandru George, Margareta Feraru și Gabriela Omăt, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Academia Română, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, Editura C.N.I. „Coresi” S.A., București, 2001
- Lungu, Dan, *Literatura scrisă de evrei ca joc între experiența de viață și spațiul estetic de distincție*, Ed. Liternet, 2003
- Manolescu, Nicolae, *G. Călinescu și teatrul „abstracționist”*, Teme I, Ed. Cartea Românească, București, 1971, pp. 41-48
- Manolescu, Nicolae, „Arghezi & Urmuz”, în *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc interbelic III*, Editura Minerva, Colecția „Momente și sinteze”, București, 1983, ed. a II-a revăzută și adăugită, Editura Gramar, București, 1998
- Manolescu, Nicolae, *Teme 4*, Editura Cartea Românească, București, 1983
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, București, 1987
- Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc. 1945-1989. Scriitori, reviste, instituții, organizații*, Editura Compania, București, 2003
- Mansbach, S.A., *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans 1890-1939*, Cambridge, 1999
- Manu, Emil, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc*, Editura Minerva, București, 1981

- Manu, Emil, *Cafeneaua literară*, Editura Saeculum, București, 1997
- Manu, Emil, *Reviste românești de poezie*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Curtea Veche, București, 2001
- Manu, Emil, *Istoria poeziei românești moderne și moderniste*, 2, Editura Curtea Veche, București, 2004
- Marino, Adrian, *Viața lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, București, 1966
- Marino, Adrian, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru Literatură, București, 1967
- Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969
- Marino, Adrian, *Carnete europene*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976
- Marino, Adrian, „Avangarda”, în *Dicționar de idei literare*, I, Editura Eminescu, 1973
- Marino, Adrian, „Echos futuristes dans la littérature roumaine”, în *Littérature roumaine. Littératures occidentales. Rencontres*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982
- Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. 6 (partea a IV-a). *Problema definiției literaturii. Criza definiției literaturii. Antiliteratura cu un Epilog*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000
- Martin, Mircea, G. Călinescu și „complexele” literaturii române, Editura Albatros, București, 1981
- Martin, Mircea, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, Editura Cartea Românească, București
- Martin, Mircea, *Singura critică*, Editura Cartea Românească, București, 1986
- De Micheli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere de Ilie Constantin, Editura Meridiane, București, 1968
- Micu, Dumitru, „Gîndirea” și gîndirismul, Editura Minerva, Colecția „Momente și sinteze”, București, 1975
- Micu, Dumitru, *Modernismul românesc*, vol. I, 1984, vol. II, 1985, Editura Minerva, Colecția „Momente și sinteze”, București
- Mihăilescu, Florin, *Conceptul de critică literară în România*, Editura Minerva, Colecția „Momente și sinteze”, I, București, 1976
- Mihăilescu, Florin, *De la proletcultism la postmodernism (o retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice)*, Editura Pontica, Constanța, 2002
- Mincu, Marin, „Introducere în avangarda literară românească”, studiu introductiv în volumul *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, București, 1983
- Mincu, Marin, *Eseu despre textul poetic II*, Editura Cartea Românească, București, 1986
- Mioc, Simion, *Opera lui Ion Vinea*, Editura Minerva, București, 1972
- Mirodan, Al., *Dicționarul neconvențional al scriitorilor evrei de limbă română*, Editura Minimum, Tel Aviv, 1986
- Mitchievici, Angelo, „Portretul unui decadent – Alexandru Bogdan-Pitești”, în revista *Ex Ponto*, Constanța, nr. 3 (12), anul IV, iulie-septembrie 2006

- Mîndra, Mihai, „Felix Aderca : jewishness and modernism“, publicat în *Studia Hebraica*, nr. 1, București, 2001
- Modernismul în literatura română. *Contribuții bibliografice*, București, Biblioteca Centrală Universitară, 1968
- Morar, Ovidiu, *Avangarda românească în context european*, Editura Universității din Suceava, 2003
- Morar, Ovidiu, *Avatarurile suprarealismului românesc*, Editura Univers, București, 2003
- Morar, Ovidiu, *Avangardismul românesc*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005
- Muntean, George, „Per aspera ad astra“, în *Manuscriptum*, nr. 3/1975
- Negoîtescu, Ion, *Istoria literaturii române*, vol. I (1800-1945), Editura Minerva, București, 1991
- Negoîtescu, Ion, *Analize și sinteze*, Editura Albatros, București, 1976
- Negrici, Eugen, *Figura spiritului creator*, Editura Cartea Românească, București, 1978
- Negrici, Eugen, *Imanența literaturii*, Editura Cartea Românească, București, 1981
- Nistor, Simona, *Milița Petrașcu*, Editura Meridiane, București, 1973
- Nițescu, Marin, „Urmuz als ob“, în vol. *Atitudini critice*, Editura Cartea Românească, București, 1983
- Oișteanu, Andrei, *Imaginea evreului în cultura română*, ediție revăzută și adăugită, Editura Humanitas, București, 2001
- Oișteanu, Andrei, „Asamblajele lui Urmuz sau grădina mecanologică“, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4
- Oprea, Petre, *Societăți artistice bucureștene*, Editura Meridiane, București, 1969
- Oprea, Petre, *M.H. Maxy*, Editura Meridiane, București, 1974
- Oprea, Petre, *Colecționarul mecena Alexandru Bogdan-Pitești*, Editura Maiko, București, 1999
- Oprîș, Tudor, *Reviste literare ale elevilor. 1834-1974*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1977
- Ornea, Z., *Sămănătorismul*, ediția a III-a revăzută, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998
- Ornea, Z., *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu, București, 1980
- Ortiz, Ramiro, *Italia modernă*, Editura „Ancora“, București, 1925
- Overy, Paul, *De Stil*, traducere de Anda și Andrei Bantaș, prefată de Paul Constantin, Editura Meridiane, Colecția „Curente și Sinteze“, București, 1979
- Pană, Sașa, *Sadismul adevărului*, Editura unu, București, 1936
- Papu, Edgar, *Din clasicii noștri. Contribuții la ideea unui protocronism românesc*, Editura Eminescu, București, 1977
- Păssuth, Krisztina, *Avant-garde de l'Europe Centrale*, Flammarion, Paris, 1993
- Pavel, Amelia, *Pictura românească interbelică. Un capitol de artă europeană*, Editura Meridiane, București, 1996

- Perpessicius, *Mențiuni critice*, București, Editura Casa Școalelor, I (1923-1927), 1928; Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, II (1927-1929), 1934; III (1929-1931), 1935; IV (1931-1932), 1938
- Perpessicius, *De la Chateaubriand la Mallarmé. Antologie de critică literară franceză*, traducere și note de Perpessicius, Editura Fundației Regale pentru Literatură și Artă, București, 1938, ediție îngrijită și postfață de Dumitru D. Panaitescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976
- Petrescu, Radu, *Meteorologia lecturii*, Editura Cartea Românească, București, 1982
- Pillat, Dinu, *O constelație a poeziei române moderne*, Editura Cartea Românească, București, 1974
- Pintilie, Andrei, *Ochiul în ureche. Studii de artă românească*, ediție îngrijită de Ileana Pintilie, prefață de Gheorghe Vida, evocare de Mihai Olos, Editura Meridiane, București, 1992
- Piru, Al., *Istoria literaturii române de la început pînă azi*, Editura Univers, București, 1981
- Pop Ion, *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1969
- Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990
- Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, București
- Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești*, vol. III, Editura Minerva, București, 1986
- Radian, Sanda, *Măștile fabulei. Etape de evoluție în literatura română*, Ed. Minerva, Colecția „Momente și sinteze”, București, 1983
- Raicu, Lucian, *Critica - formă de viață*, Editura Cartea Românească, București, 1976
- Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*. În românește de Leonid Dimov. Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1970
- Reviste progresiste românești interbelice*, volum coordonat de Marin Bucur, Editura Minerva, București, 1972
- Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române, II. De la 1900 la al doilea război mondial*, Editura Minerva, București, 1972
- Sadoveanu, Ion Marin, *Dramă și teatru (studii și cronici)*, Biblioteca Sămănătorul, Arad, 1926
- Sadoveanu, Izabela, *Cărți și idei. Pagini de critică literară*, ediție îngrijită și prefață de Margareta Feraru, Editura Academiei Române, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București, vol. I: 2001, vol. II: 2002
- Salazar-Ferrer, Olivier, *Benjamin Fondane*, trad. din franceză de Elena Tudorie, Editura Junimea, Colecția „Românii din Paris”, Iași, 2005
- Sandquist, Tom, „Cum a devenit Samuel Rosenstock dadaist. Tristan Tzara și contextul său românesc”, în *Balkon. Revistă de artă contemporană*, nr. 4, Cluj, septembrie 2000
- Sălăgean, Sergiu, *Ion Vineanu*, Editura Eminescu, București, 1971
- Sebastian, Mihail, *Eseuri. Cronici. Memorial*. Ediție îngrijită și prefață de Cornelia Ștefănescu, Editura Minerva, București, 1972

- Sedlmayr, Hans, *Pierderea măsurii. Artă plastică a secolelor XIX și XX ca simptom al vremurilor*, traducere de Amelia Pavel, Editura Meridiane, București, 2001
- Simbolismul european*, I-II, studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț, Editura Albatros, București, 1983
- Simion, Eugen, *E. Lovinescu. Scepticul mintuit*, Editura Cartea Românească, București, 1971
- Sorescu, Marin, „Patimile după Hurmuz”, în vol. *Teoria sferelor de influență*, Editura Eminescu, București, 1969
- Stamatu, Horia, „Ciprian și Urmuz”, în *Revista scriitorilor români*, publicație a Societății Academice de la Roma, nr. 6, 1967, pp. 153-157
- Stamatu, Horia, „Umorul negru” și „absurdul” în literatura română, cultă și populară”, *ibid.*, nr. 11, 1972, pp. 15-33 și nr. 12, 1973, p. 10-24
- Streinu, Vladimir, *Literatura română contemporană*, Editura Casa Școalelor, București, 1943
- Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, V. Marginalia, eseuri, ediție alcătuită, note, indici și bibliografie de George Muntean, Editura Minerva, București, 1977
- Studii literare. Din istoria presei culturale și literare românești*, Leon Baconsky, *Micile publicații simboliste ale momentului 1912*, pp. 96-140, Doina Curticăpeanu, *Cinematograful în revistele românești de avangardă*, pp. 189-200, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987, Ion Pop, *Revista „Integral” în contextul mișcării românești de avangardă*, pp. 201-218, Catedra de Literatură Română, Comparată și Teorie Literară a Universității din Cluj-Napoca, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987
- Szavai, Janos, „Les deux modernismes hongrois des années 1910. Babits ou Kassák?”, în vol. *Modernisme en Europe Centrale. Les avant-gardes*, sous la direction de Marie Delaperriere, Collection „Aujourd'hui l'Europe”, L'Hartmann, Paris/Montreal, 1999
- Șchiopu, Michaela, „Ecouri și opinii despre futurism în periodicele românești ale vremii”, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4/1977
- The History of Dada*, gen. ed. Stephen C. Foster, vol. IV: *The Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Eastern Europe, and Japan*, ed. Gerald Janeczek. New York: G.K. Hall and Company, 1998
- Thibaudet, Albert, *Fiziologia criticii. Pagini de critică și de istorie literară*, studiu introductiv, selecție, traducere și note de Savin Bratu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966
- Ungureanu, Cornel, *Geografia literaturii române, azi. Vol IV. Banatul*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005
- Vărgolici, Teodor, *Istoria Societății Scriitorilor Români. 1908-1948*, Editura Gramar, București, 2002
- Vianu, Tudor, *Fragmente moderne*, Editura Cultura Națională, București, 1925
- Vianu, Tudor, *Figuri și forme literare*, Editura Casa Școalelor, București, 1946, „Locuri comune, sinonime și echivocuri”, în *Opere*, vol. 4 (*Studii de stilistică*), Editura Minerva, București, 1975
- Volovici, Leon, *Ideologia naționalistă și „problema evreiască” în România anilor '30*, Editura Humanitas, București, 1995 (publicată anterior în

- limba engleză : *Nationalist Ideology & Antisemitism. The Case of Romania Intellectuals in the 1930s*. Published for the Vidal Sasoon International Center for the Study of Antisemitism (SICSA), The Hebrew University of Jerusalem, Oxford, Pergamon Press, 1991
- Zaharia-Filipaș, Elena, Ion Vinea, Editura Cartea Românească, București, 1972
- Zamfir, Mihai, *Poemul românesc în proză*, Editura Minerva, București, 1981, ediția a II-a Editura Atlas, București, 2000
- Zamfir, Mihai, *Cealaltă față a prozei*, Editura Cartea Românească, București, 1988

CUPRINS

Argument	5
Capitolul I. De la estetism la preavangardism	7
Capitolul II. Momentul „revoluționar” al simbolismului românesc. Estetismul independenților și insurgența marginalilor. Insularizarea polemică	25
Capitolul III. Publicistica literară preavangardistă a tînărului Ion Vinea : un promotor critic al postsimbolismului	61
Capitolul IV. Periferii futuriste. Receptarea futurismului italian în România antebelică	83
Capitolul V. Aventura românească a Dadaismului. Mutanții estetismului	97
Capitolul VI. <i>Contimporanul</i> . O interfață Art Déco a „anilor nebuni”	131
Capitolul VII. Revista <i>Contimporanul</i> și complexul periferiei	203
Capitolul VIII. Între extremele politicii europene. O „avangardă estetică”	229
Capitolul IX. „Periferii” avangardiste europene	245
Capitolul X. În căutarea unei noi estetici teatrale	269
Capitolul XI. Mitologiile cinematografice ale integralismului	285
Capitolul XII. Receptarea avangardei românești de către critica modernistă. Breșe interbelice	293
Capitolul XIII. Efectul Urmuz și mitul precursorului avangardist. Aventurile receptării. De la „centrul marginii” la „periferia Centrului”. Un studiu de caz privind canonizarea critică a avangardei românești	339
Bibliografie	417

Au apărut:

- Ana Selejan – *Poezia românească în tranziție (1944-1948)*
Ion Pop – *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*
Gabriel Dimisianu – *Constantin Negruzzi*
Mircea Martin – *Singura critică*
Mihai Zamfir – *Cealaltă față a prozei*
Vasile Popovici – *Rimbaud*
Ana Selejan – *Trădarea intelectualilor; Reeducare
și prigoană*
Radu G. Țeposu – *Istoria tragică & grotescă
a întunecatului deceniu literar nouă*

Vor apărea:

Dan Cristea – *Poezia vie*

www.polirom.ro

Redactor: Mădălina Ghiu

Corector: Raluca Goția

Tehnoredactor: Radu Căpraru

Coperta: Carmen Paril

Bun de tipar: august 2007. Apărut: 2007

Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 · P.O. Box 266
700506, Iași, Tel. & Fax (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;

(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro

București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33,

O.P. 37 · P.O. Box 1-728, 030174

Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Tipografia S.C. MEDIAPRINT S.R.L.

str. București, nr. 254-256, Călărași, 9100058

tel. (0242) 31.12.95, fax. (0242) 31.12.95

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul
nr. 2511.1-171.1/ROL al Uniunii Scriitorilor din România

BCU IASI
BIBLIOTECA
UNIVERSITATII

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BC.U "M. EMINESCU" IASI

40

6/22/04

Complexul pe care îl am în vedere (și care explică obsesia definirii identitare a culturii române moderne) include întreaga suită de complexe culturale identificate de către Mircea Martin: „complexul” originii umile, „complexul” existenței periferice, „complexul” întârzierii, „complexul” discontinuității istorice și al absenței tradiției clasice, „complexul” ruralității, „complexul” începutului continuu, „complexul” condamnării la imitația modelelor străine, „complexul” absenței capilor de serie, „complexul” lipsei de audiență (internă și externă), „complexul” izolării provinciale, „complexul” lipsei de durabilitate și monumentalitate, „complexul” în fața criticii, recognoscibile în aproape toate marile construcții intelectuale românești cu dimensiune identitară din secolele XIX și XX.

Foto copertă: Carmen Parii

Paul Cernat aduce o informație exhaustivă, bine sistematizată, avînd meritul de a nu privilegia nici materia empirică, de o descurajantă eterogenie, nici categoriile totdeauna reductive ale clasificării, ci de a căuta un echilibru rezonabil între ele. *Avangarda românească și complexul periferiei* e o frumoasă sinteză de istorie literară, cum de mult n-am mai citit la noi, care anunță intrarea în specialitate a unui profesionist dotat. Este o lucrare remarcabilă, despre care nu mă îndoiesc că va ajunge o referință necesară pentru oricine va voi să se apropie în viitor de fenomenul avangardei românești.

Paul Cornea



CARTEA ROMÂNEASCĂ

ISBN 978-973-23-1911-6



www.cartearomaneasca.ro